



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악박사 학위논문

존 코릴리아노의
두 대의 피아노를 위한
《명암》 (*Chiaroscuro*, 1997)
연구
- 다양식적 관점으로 -

2016년 8월

서울대학교 대학원
음악과 피아노 전공
윤 혜 원

존 코릴리아노의
두 대의 피아노를 위한
《명암》 (*Chiaroscuro*, 1997)
연구

- 다양식적 관점으로 -

지도교수 서정은
이 논문을 음악학 박사학위논문으로 제출함
2016년 8월

서울대학교 대학원
음악과 피아노 전공
윤 혜 원

윤혜원의 박사학위논문을 인준함
2016년 8월

위원장	주희성	(인)
부위원장	박종화	(인)
위원	문익주	(인)
위원	이희경	(인)
위원	서정은	(인)

국문 초록

존 코릴리아노의 두 대의 피아노를 위한

《명암》(*Chiaroscuro*, 1997) 연구

- 다양식적 관점으로 -

본 논문에서는 미국 작곡가 존 코릴리아노(1938-)의 두 대의 피아노를 위한 《명암》(1997)을 다양식적 관점으로 재조명한다. 다수의 교향곡, 협주곡, 오페라, 실내악곡, 피아노 독주곡과 영화음악을 작곡한 코릴리아노는 20세기 후반 많은 작곡가들의 행보와 비슷하게 한 작품 안에 다양한 양식들을 혼합하여 사용하고 있다. 본고는 코릴리아노의 《명암》이 한 가지의 양식을 취하는 것이 아니라 여러 시대 작곡가들의 양식들을 병합하여 취하는 다양식적 성격을 띠고 있다고 해석한다.

《명암》은 ‘빛’, ‘그림자’, ‘섬광등’을 제목으로 하는 세 개의 곡으로 구성되어 있으며 기존에 이미 존재하였던 다섯 가지 양식들이 사용되었다. 첫째, 작품 전체에 미분음 낮게 조율된 피아노 한대를 사용하였고 둘째, 음형 순서와 연주 시간에 자유를 부여하는 불확정적 요소를 통해 현대적인 기법을 추구하였다. 또한 셋째로 폴리템포를 사용했고, 넷째로는 바로크 코랄을 인용했다. 이 때 인용된 부분은 다른 양식들과 조합되어 긴밀한 관계성을 드러내는 특징을 보인다. 마지막으로 동기운용에 있어서 고전주의적 방식을 취하고 있는데 이는 인용의 음형 소재 중 일부를 취해 작품 전반에 걸쳐 유기적으로 운용하는 방식이다. 본 연구에서는 이 작품이 기존의

양식을 사용하는 것만이 아닌 작곡 방식에서도 다양식적 면모를 드러내고 있음을 밝힌다.

더 나아가 코릴리아노는 《명암》에서 사용된 다양식들이 단순히 나열되는데 그치지 않고 자신만의 음악적 흐름을 위하여 각각의 양식들을 긴밀하게 연합시키고 있다. 본고는 이러한 논의를 바탕으로 하여 연주자의 관점에서 바라본 《명암》의 연주해석에 대하여 고찰한다.

주요어 : 존 코릴리아노, 《명암》, 다양식, 미분음, 불확정성, 폴리
템포, 코랄, 인용, 동기운용

학 번 : 2009-31069

목 차

국문초록

1. 서론	1
2. 이론적 배경	5
2.1. 코릴리아노의 생애 및 작품 경향	5
2.2. 다양식의 이해	9
2.2.1. 용어의 정의	9
2.2.2. 슈니트케의 작품에 나타난 다양식	11
2.3. 코릴리아노의 다양식적 작품	15
2.3.1. 《교향곡 1번》	16
2.3.2. 《피아노를 위한 오스티나토 환상곡》	18
3. 다양식적 관점에서 바라본 《명암》	20
3.1. 미분음	23
3.1.1. 기존 작품 예	25
3.1.2. 코릴리아노의 작품 예	28
3.2. 불확정적 요소	34
3.2.1. 기존 작품 예	37
3.2.2. 코릴리아노의 작품 예	45
① 음형순서의 자유로 인한 구조와 형식의 불확정성의 예	45
② 연주시간에 자유가 부여된 불확정성의 예	49
3.3. 폴리템포	52
3.3.1. 기존 작품 예	54
3.3.2. 코릴리아노의 작품 예	59

① 서로 다른 음가로 인한 폴리템포의 예	59
② 템포기호의 변화를 인한 폴리템포의 예	64
3.4. 바로크 양식의 인용	68
3.4.1. 기존 작품의 예	70
① 코랄	70
② 베르크의 바이올린 협주곡	73
3.4.2. 코릴리아노의 작품 예	76
3.5. 고전주의 동기운용 방식	81
3.5.1. 코릴리아노의 작품 예	82
① 제1곡, ‘빛’	85
② 제2곡, ‘그림자’	90
③ 제3곡, ‘섬광등’	94
 4. 연주자의 관점에서 바라본 《명암》의 연주해석	97
4.1. 제1곡 ‘빛’	97
4.2. 제2곡 ‘그림자’	100
4.3. 제3곡 ‘섬광등’	108
 5. 결론	110
 참고문헌	113
 부록	119
 Abstract	120

악보 목차

- <악보 1> 아이브스의 《세 개의 미분음 곡집》 제2곡 마디 89
- <악보 2> <악보 1>을 소리나는대로 표기한 악보
- <악보 3> 아이브스의 《세 개의 미분음 곡집》 제2곡 마디 134-138
- <악보 4> <악보 3>을 소리나는대로 표기한 악보
- <악보 5> 코릴리아노의 《명암》 제2곡 ‘그림자’ 마디 13-14
- <악보 6> <악보 5>를 소리나는대로 표기한 악보
- <악보 7> 코릴리아노의 《명암》 제2곡 마디 17-20
- <악보 8> <악보 7>을 소리나는대로 표기한 악보
- <악보 9> 코릴리아노의 《명암》 제2곡 마디 4
- <악보 10> 브라운의 《가능한 형식들 2》
- <악보 11> 브라운의 《25 페이지들》 1쪽 악보
- <악보 12> 슈톡하우젠의 《피아노 소품 XI》 일부
- <악보 13> 《명암》 제2곡 마디 4-8
- <악보 14> 《명암》 제3곡 ‘섬광등’ 마디 206-212
- <악보 15> 오케헴의 미사 《프롤라치오눔》 중 ‘키리에’
- <악보 16> 오케헴의 미사 《프롤라치오눔》 중 ‘키리에’의 현대식 기
보
- <악보 17> 리게티 연습곡 제6번, 마디 33-34
- <악보 18> <악보 17>에서 독립적인 리듬의 갖는 세 성부
- <악보 19> 폴리템포가 구현되는 예, 제2곡 마디 9-10
- <악보 20> 세 성부 폴리템포가 나타나는 예, 제2곡 마디 26-27
- <악보 21> <악보 20>을 동일한 옥타브권으로 나타낸 악보
- <악보 22> 서로 다른 음가로 폴리템포 구현하는 예, 제3곡 마디
118-126
- <악보 23> 템포기호의 변화로 폴리템포가 구현되는 예, 제2곡 마디
11-12
- <악보 24> 네 성부의 폴리템포가 구현되는 예, 제2곡 마디 17-20
- <악보 25> 《명암》 제3곡에 인용된 벌지오스 회중 찬송 1장 전곡

- <악보 26> 베르크 《바이올린 협주곡》 2악장 아다지오
- <악보 27> 바흐 《칸타타 BWV 60》
- <악보 28> 《명암》 제3곡 코랄 중, 마디 92-110
- <악보 29> 제3곡에서 표준 조율된 피아노로만 연주되는 부분, 마디 104-117
- <악보 30> 《명암》 제3곡, 코랄 첫 두 마디
- <악보 31> 인용부분에서 발췌된 동기음형
- <악보 32> 다섯 음으로 확장된 파생음형의 예, 제1곡 ‘빛’ 마디 4-5
- <악보 33> 확장된 파생음형의 예, 제2곡 마디 24-25
- <악보 34> 다양한 음의 개수로 구성된 순차상행음계의 예, 제1곡 마디 7-8
- <악보 35> 교차하며 진행되는 순차상행음계의 예, 제2곡 마디 12-18
- <악보 36> 순차 상, 하행 음계의 예, 제2곡 마디 2-4
- <악보 37> 다섯 음 순차하행 음계, 제2곡 마디 7-8
- <악보 38> 제2곡, 마디 1-3
- <악보 39> <악보 38>이 음가 축소된 모습
- <악보 40> 제3곡에서 동기음형이 확장되고 단축되어 사용된 예, 제3곡 마디 19-35
- <악보 41> 제1곡 마디 1-3
- <악보 42> 제1곡에서 ‘빛’과 대비를 이루는 부분, 마디 4-6
- <악보 43> 제2곡 마디 1-4, 박을 셀 수 있는 부분과 셀 수 없는 부분을 표기한 예
- <악보 44> 제2곡 마디 5-8, 박을 셀 수 있는 부분과 셀 수 없는 부분을 표기한 예
- <악보 45> 제2곡 마디 1-8이 음가 축소된 동시에 불확정적이었던 박이 확정적으로 제시된 마디 24-30
- <악보 46> 제2곡 마디 32-끝

표 목차

- <표 1> 슈니트케의 다양식적 작품 개요
- <표 2> 《명암》에서 나타난 양식들의 개괄
- <표 3> 오케헴, 리게티, 코릴리아노의 폴리템포 기법 비교
- <표 4> 폴리템포가 구현되는 제2곡 마디 9-10의 각 음가들의 박자
표
- <표 5> 제2곡 마디 18, 19, 20에 각각 연주되는 네 성부의 박의 개
수
- <표 6> <악보 31>에서 파생된 순차하행음계의 형태 및 등장횟수

1. 서론

20세기 초 무조음악의 탄생 이후 과거 수백 년 동안 서양음악의 근간이 되었던 조성체계는 서서히 무너졌고, 소위 현대음악이라 불리는 음악 경향이 시작되었다. 무조음악과 그것에 체계를 부여했던 음렬음악을 시작으로 총렬음악, 우연성, 음색작곡, 전자음악 등 다양한 음악 사조들이 탄생했다. 하지만 이러한 음악들은 실험성이 강했던 탓에 대중들과 멀어지게 되었고, 20세기 중엽에 이르러 이러한 움직임은 반권위적인 후배 작곡가들에 의해 서서히 퇴조했다. 이후 20세기 후반 작곡가들은 새로운 단순성을 추구하고 19세기 이전의 음악 어법들도 과감히 포용하기 시작했다. 이들은 전통과 현대의 경계를 허물고, 장르의 경계도 넘어서 대중음악 및 비서구 음악도 적극적으로 작품에 끌어들었다. “다원적”¹⁾ 음악상(像)이 음악에 구현되기 시작한 것이다. 이후 이러한 경향은 20세기 후반 음악의 대표적 특징 중 하나가 되었다.

장르와 시대를 넘나들며 여러 양식이 공존하는 다원적 경향은 20세기 후반이라는 한 시점의 음악적 특징이기도 했지만, 이러한 시대적 흐름은 개별 작품에도 반영되었다. 폴리스타일리즘(Polystylism)이라 불리는 양식은 한 시대에 여러 양식이 공존하는 것을 넘어 한 작품 안에서 여러 양식이 공존하는 것을 보여준다. 여러 양식이 작품 안에 존재하는 것은 이미 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)의 《풀치넬라》(*Pulcinella*, 1920), 베르크(Alban Berg, 1885-1935)의 《바이올린 협주곡》(1935)등의 작품에

1) Robert P. Morgan, "VII Pluralism," in *Source Readings in Music History Revised Edition Volume 7, The Twentieth Century*, ed. Leo Treitler (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1998), 224쪽. 음악이론가이자 문화역사학자 레너드 마이어(Leonard B. Meyer, 1918-2007)는 그의 책(*Music, the Arts, and Ideas*, 1967)에서 현대의 예술이 ‘양식적 다원성(Stylistic plurality)’를 추구하고 있음을 주장하였다.

서 나타났지만 뚜렷한 한 양식으로 명명되기에는 그 의도성이나 다 양성이 크게 두드러지지 않았다.

반면 러시아의 작곡가 슈니트케(Alfred Schnittke, 1934-1998)는 이러한 다원성을 보다 적극적으로 작품에 반영했다. 슈니트케는 스스로 자신의 음악을 ‘폴리스타일리즘’이라 불렀으며, “중세 성가를 비롯하여 르네상스부터 현대에 이르는 다양한 양식들이 병존하는 음악 언어를 창조하였다.”²⁾ 그는 특정 시대의 음악 스타일에 맞춰 창작하거나, 민요나 국가, 찬송가, 자신의 옛 작품 혹은 다른 작곡가의 작품 일부 등 구체적인 작품을 자신의 곡에 직간접적으로 인용하였다. 하지만 이러한 뚜렷한 다원적 경향이 슈니트케의 작품에만 국한되는 것은 아니었다.

많은 작곡가들이 이러한 흐름을 그들의 작품세계에 반영했지만, 그 중에서도 미국 작곡가 “존 코릴리아노(John Corigliano, 1938-)의 작품들에는 슈니트케의 곡처럼 여러 양식들이 공존”³⁾하고 있었다. 코릴리아노는 교향곡과 협주곡, 오페라 등의 전통적인 작품에서부터 영화음악에 이르기까지 다양한 장르와 음악어법을 폭넓게 아우르는 작곡가이다. 장르에 있어서 이러한 넓은 음악적 스펙트럼과 함께 그의 음악세계에는 다원적 경향을 띠고 있는 몇몇 작품들이 포함된다. 두 대의 피아노를 위한 《명암》(*Chiaroscuro*, 1997)⁴⁾ 역시 여러 양식이 공존하는 대표적 사례 중 하나로서 무조적인 현대음악과 바로크 코랄 양식이 병존하고 있음을 볼 수 있다.

2) 민은기 외, 『서양음악사 2』 (서울: 음악세계, 2014), 428쪽.

3) Keith Dippre, “Compositional Issues with Corigliano, Oliveros, and Kernis”, D.M.A Dissertation (The Ohio State University, Columbus, Ohio, 2001), 10 쪽.

4) 《명암》은 1997년 ‘제5회 드레노프 국제 두 대의 피아노 콩쿨(The Dranoff International Two Piano Competition)’의 위촉작으로 두 대 중 한 대의 피아노를 미분음 낮게 조율하도록 작곡되었다. 플로리다주 마이애미에서 2년에 한 번씩 열리는 이 콩쿨의 역대 수상자로는 발렌티나 리시차 등이 있다. (출처: <http://www.dranoff2piano.org/>) 드레노프 국제 두 대의 피아노를 위한 콩쿨 홈페이지 참고.

물론 코릴리아노는 슈니트케처럼 폴리스타일리즘을 자신의 대표적 음악 어법으로 규정지은 작곡가는 아니다. 그러나 일반적으로 폴리스타일리즘 작품이라 일컬어지지 않는 많은 현대 작품들에서도 여러 양식의 혼용이 발견되는 경향이 나타나고 있으므로 다양식적 관점으로 코릴리아노의 작품을 바라보는 것 또한 가능한 해석 방식이라 할 수 있을 것이다. 《명암》 역시 시대를 초월한 양식들의 공존이 가장 눈에 띄었으며 본고에서는 이에 따라 《명암》을 작품분석적인 시각보다는 다양식적 관점에서 집중적으로 고찰하려 한다.

코릴리아노의 작품이 서유럽과 미국에서 연간 수 백회 이상 연주되는 것에 비해 그의 음악에 대한 연구는 국내는 물론 해외에서도 매우 미비한 실정이다.⁵⁾ 본고에서 다룰 《명암》에 관한 논문도 국내외에서 아직 발견된 바 없다. 이에 따라 본격적인 논의에 앞서 아직 잘 알려지지 않은 코릴리아노의 생애와 작품경향을 간략히 소개하고, 양식적 다원성을 추구했던 대표적인 작곡가 슈니트케의 작품을 살펴봄으로써 다양식적 관점에 대한 이해를 돕고자 한다. 이후 3장에서는 《명암》에서 사용된 양식들을 미분음, 불확정성 음악, 폴리템포, 인용, 고전주의적 동기운용까지 총 다섯 개로 나누고 이 양식들이 쓰였던 다른 작곡가의 작품과 《명암》을 비교하는 방식으로 논의할 것이다. 4장에서는 3장의 내용을 토대로 이 작품에서 나타나는 다양식적 특징이 연주의 측면에서 어떠한 미학적 의의를 가지는지 고찰할 것이다.

다양식적 특징을 중심으로 보았을 때, 슈니트케의 작품과 코

5) 코릴리아노의 작품에 대한 논문으로는 Benjamin Michael Downs의 “A Critical Narrative Interpretation of John Corigliano’s *Etude Fantasy*” (University of Cincinnati D.M.A. Dissertation, 2010)과 전수진의 “John Corigliano의 *Etude Fantasy*에 관한 분석 연구” (서울대학교 대학원 석사학위논문, 2004), 김유진의 “구조적 설계로 작용하는 인용기법 : 존 코릴리아노의 <피아노 독주를 위한 오스티나토에 의한 환상곡>을 중심으로” (『서양음악학』 14-3, 2011)들이 있다.

릴리아노의 작품은 사뭇 다르다. 슈니트케의 다양식 작품들에서는 기존의 양식이나 작품이 단편적으로 제시되고 다소 부자연스러운 흐름을 보인다. 이외에도 다양식적 경향을 보인 펜데레츠키(Krzysztof Penderecki, 1933-)나 페르트(Arvo Pärt, 1935-) 등의 작곡가 역시 요소들을 병치하거나 나열하는 식을 사용해 인용된 부분과 그렇지 않은 부분의 경계를 비교적 명확하게 설정했다. 반면 코릴리아나는 기존의 양식이나 작품을 자신의 음악 안에 자연스럽게 녹여낸다. 이러한 특징은 코릴리아나가 여러 음악적 요소를 가져오지만 이들을 극단적으로 대립시키거나 차이를 두드러지게 하지 않고, 한 작품으로 통일시키려는 의도를 가진 것으로 보인다.

본 연구에서는 다양식적 작품 경향이 슈니트케로 대표되는 요소의 병치, 극단적 대립 외에도 유기적 통일성을 보일 수 있다는 점을 밝히고자 한다. 이질적인 요소의 병존이 아니라 긴밀한 관계성을 보이는 《명암》은 다양식적 작품의 또다른 면을 보여줄 것이다. 더 나아가 연주자의 관점에서 바라본 《명암》의 연주해석을 제시함으로써 국내에 비교적 널리 알려지지 않은 코릴리아노의 피아노 음악에 대한 이해를 돕고자 한다.

2. 이론적 배경

2.1. 코릴리아노의 생애⁶⁾ 및 작품 경향

존 코릴리아노는 1938년 미국 뉴욕에서 태어나 현재까지 줄리어드 음악원과 레만 음악학교⁷⁾ 교수로서 왕성한 작품 활동을 하고 있는 미국의 작곡가이다. 23년간 뉴욕 필하모닉 오케스트라의 악장이었던 부친과 피아니스트였던 모친의 영향으로 풍부한 음악적 환경 속에서 자란 그는 콜럼비아 대학과 맨하탄 음악학교에서 작곡을 공부했고 오토 루에닝(Otto Luening, 1900-1996)⁸⁾, 폴 크레스턴(Paul Creston, 1906-1985), 비토리오 지아니니(Vittorio Giannini, 1903-1966)에게 사사했다.

그는 대학을 졸업한 후 다양한 클래식 작품을 작곡하면서 동시에 음악 감독, 교육자, 영화음악 작곡가⁹⁾로 활동하기 시작했다. 또한 지휘자 레너드 번스타인(Leonard Bernstein, 1918-1990)의 ‘젊은 이들의 콘서트’(Young People’s Concerts)에서 보조 프로듀서, 앙드레 와츠(André Watts, 1946-)와 같은 연주자들의 세션 프로듀서

6) 코릴리아노의 생애는 그의 홈페이지 www.johncorigliano.com, "John Corigliano." *Wikipedia*, The Free Encyclopedia(2015년 6월 4일 접속)와 Snyder Sarah Elizabeth, "The New American Song: A catalog of published songs by 25 living American composers", Ph. D. Dissertation (The University of Iowa, Iowa City, 2011), 110쪽을 참고하였다.

7) City University of New York, Lehman College. 뉴욕주 브롱크스(Bronx)에 위치한 4년제 대학으로 뉴욕시립대학교 산하의 음악학교이다.

8) 이들 중에서 독일계 미국인 작곡가이자 지휘자였던 루에닝은 뮌헨과 취리히에서 음악교육을 받았으며 페루치오 부조니(Ferruccio Busoni, 1866~1924)에게 깊은 음악적 영향을 받았다. Mark Adamo. "Corigliano, John." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 2015년 8월 29일 접속.

9) 코릴리아노는 영화 《윌리엄스버그 샘플러》(*A Williamsburg Sampler*, 1974), 《상태 개조》(*Altered States*, 1980), 《혁명》(*Revolution*, 1985)과 《레드 바이올린》(*The Red Violin*, 1997)의 음악을 작곡했다.

(session producer), 뉴욕 타임스 라디오 방송국의 음악 감독으로 활동하였으며 1990년에는 시카고 교향악단의 첫 상임 작곡가로 임명되기도 했다. 그는 현재까지 세 개의 교향곡과 여덟 개의 협주곡을 비롯하여 한 편의 오페라와 다수의 실내악, 관현악곡, 독주곡 등 총 100여곡을 작곡했다.

코릴리아노의 음악적 경향은 1970년대 중후반을 기준으로 서로 다른 양상을 보인다. 코릴리아노의 오랜 파트너이자 극작가였던 마크 아다모(Mark Adamo, 1962-)는 코릴리아노의 초기 작품 《피아노와 바이올린을 위한 소나타》(1963)에 대해 “미국 작곡가 사무엘 바버(Samuel Barber, 1910-1981), 애런 코플랜드(Aaron Copland, 1900-1990), 로이 해리스(Roy Harris, 1898-1979), 윌리엄 슈만(William Schuman, 1910-1992)등의 작품에서 나타나는 순수하고 깔끔한 음향과 유사하다.”¹⁰⁾고 평한다. 《피아노와 바이올린을 위한 소나타》와 비슷한 시기에 작곡된 코릴리아노의 《피아노 협주곡》(1967)에서도 역시 당시 미국 작곡가들의 작품, 예를 들어 코플랜드의 《피아노 변주곡》(1930)이나 바버의 《바이올린 협주곡 op.14》(1939) 등에서 흔히 나타나는 짧은 프레이징, 조성의 모호함, 화려한 표현기법들이 발견된다.¹¹⁾ 이로 보아 아다모가 언급한 “이전 시대의 미국 작곡가와 유사한 음향”이 증명되는 듯하다.

10) Mark Adamo, 앞의 글. 아다모에 따르면 그의 작곡 기법은 1975년 《오보에 협주곡》과 1977년 《클라리넷 협주곡》을 작곡할 때 변화하였다. 이러한 사실로 미루어보아 본고에서는 1977년 이전 시기에 작곡된 작품을 그의 초기 작품으로 추정한다. 이 시기의 작품에는 두 대의 피아노를 위한 작품 《만화경》(*Kaleidoscope*, 1959), 《피아노와 바이올린을 위한 소나타》(1963), 《에가》(*Elegy*, 1965), 《시합들》(*Tournaments*, 1965), 《피아노 협주곡》(1967), 《가게보 댄스》(1972)등이 있다.

11) 이러한 음악적 특징은 전시대 미국 작곡가들의 음악과 유사한 것이다. 바버, 코플랜드 등 전시대 작곡가들이 활동할 당시 미국은 제2차 세계대전 이후 국제무대에서 주도권을 잡게 되면서 유럽의 예술과는 차별화되는 미국만의 음악을 창조하기를 갈망하였다. 이러한 열망으로 인해 당시의 많은 미국 작곡가들은 과거 서양 음악의 중심이 되었던 서유럽권 음악에서 의도적으로 벗어나려는 ‘미국주의적’ 작품을 양산하게 되었다. 허영한, “스티브 라이히,” 『20세기 작곡가 연구 IV』, 이석원, 오희숙 책임편집 (파주: 음악세계, 2008), 433쪽.

이후 그는 《클라리넷 협주곡》(1977)을 작곡하며 작곡기법에 변화를 시도했고, 이전과는 달리 다양한 음악 재료들을 나뉠의 구조에 맞춰 작곡하는 방법을 시작했다.¹²⁾ 여러 재료를 사용한 만큼 먼저 외적인 구조와 중심 선율을 스케치한 후에 조성 또는 무조, 음정, 음색, 총렬 음악, 우연성 음악, 인용기법 등 다양한 음악어법을 선택하는 방식을 사용한 듯하다. 이러한 방법은 여러 시대의 음악 관습과 양식들을 혼용하기에 유용했다. 실제로 코릴리아노는 《클라리넷 협주곡》 이후에 작곡한 교향곡, 협주곡 등 다수의 작품에서 다양한 시대의 양식들이 나타나고 있다(본고의 2.3장에서 코릴리아노의 다양식적 작품의 예를 살펴볼 것이다).

코릴리아노의 다양식적 경향은 그의 음악이 단일한 음악사조에 편승하지 않게 했다. 한 어법을 파고드는 대신 그는 다양하고 새로운 음악양식과 전통적인 음악양식들을 자신의 작품에서 혼용하였다. 그는 무조와 조성음악을 모두 사용하며 모호한 화성어휘를 구사했고, 현대적인 재즈리듬과 클러스터 등을 사용하면서도 단순하고 섬세한 선율을 만들었다. 또한 《피아노 독주를 위한 오스티나토 환상곡》 등의 작품에서는 미니멀리즘 기법이 사용되고, 《명암》에서는 우연적 요소도 사용되었다. 이렇듯 코릴리아노의 작품에서는 다른 작곡가들에게서 먼저 나타났던 기존의 양식들이 구현됨을 발견할 수 있으며, 이 점이 바로 코릴리아노 음악의 큰 특징 중 하나인 듯하다.

코릴리아노의 작품들은 동료 음악인에게 “전통과 혁신의 완벽한 조화를 이루는 독특한 음악”(크리스토퍼 라우즈, Christopher Rouse, 1949-) “뒤뜰된 화성과 섬세한 선율의 조화”(스티븐 허프, Stephen Hough, 1961-) 등의 평가를 얻고 있다.¹³⁾ 그는 《교향곡 1번》(1988-89)으로 그라베마이어 상(Grawemeyer Award for

12) www.johncorigliano.com. <long biography>참고. 2016년 3월 4일 접속.

13) www.johncorigliano.com.

Composition, 1990)과 그래미 상(Grammy Awards for Best New Composition, 1991)을 받았고 이외에도 미국의 권위 있는 음악가들에게 주어지는 상을 다수 수상하였다.¹⁴⁾

14) 이외에도 그는 1999년에 영화 《레드 바이올린》으로 오스카(Oscar)상, 2001년에 교향곡 2번으로 풀리처(Pulitzer Prize for Music)상, 2008년에 《템버린 아저씨: 밥 딜런의 7개의 시》(*Mr. Tambourine Man: Seven Poems of Bob Dylan*, 2000)로 두 개의 그래미상(Grammy Awards: "Best Contemporary Composition", "Best classical vocal performance")등을 수상하였다. (www.johnorigliano.com)

2.2. 다양식의 이해

2.2.1. 용어의 정의

앞의 2.1장에서는 코릴리아노의 작품에서 여러 시대의 양식들이 혼재되는 양식적 다원성(Stylistic plurality)이 드러남을 밝혔다. 여기서 ‘다원’은 “사물이나 형상의 근원이 많음”¹⁵⁾이라는 뜻을 가지고 있다. 이러한 단어의 뜻을 고려하여 ‘양식적 다원성’을 예술 작품에 적용해본다면 이 개념은 하나의 작품을 형성하는 양식, 즉 스타일의 근원이 많다는 것을 의미할 것이다.

슈니트케는 이러한 개념을 폴리스타일리즘(Polystylism)이라고 지칭했다. 이 개념은 1971년에 발간된 『소비에트의 음악』(Music in the USSR)에 수록된 슈니트케의 논문 「현대음악의 폴리스타일적인 경향」¹⁶⁾에서 처음 사용되었다. 그는 폴리스타일리즘을 “다양한 양식과 전통들로부터 끌어온 창의적인 재료를 하나의 작품 안에서 사용하는 경향을 가리키는 용어의 한 종류”¹⁷⁾ 라고 정의했다. 이 정의는 본 연구에서 코릴리아노의 작품을 바라보는 관점과 동일하다.

국내에서 폴리스타일리즘은 일반적으로 ‘복합양식’ 또는 ‘다양식’으로 번역되어왔다. 그 중 본 연구에서는 ‘다양식’이라는 용어를 선택하였는데 그 이유는 ‘복합양식’이라는 우리말로는 본고에서 피

15) 『고려대한국어대사전』 (서울: 고려대학교 민족문화연구원, 2009), “다원.”

16) 슈니트케가 1971년 10월 *The Seventh International Music Congress in Moscow*에서 “Polystylistic Tendencies of Contemporary Music”이라는 제목의 논문을 발표하였다. 이 논문을 후에 첼리스트이자 이론가인 이바쉬킨(Alexander Ivashkin, 1948-2014)이 편집하고 John Goodliffe가 번역하여 *A Schnittke Reader*로 출판하였다. Alfred Schnittke, “A Schnittke Reader”, Trans. John Goodliffe (Bloomington : Indiana University Press, c. 2002), 87-89쪽.

17) “It is a kind of an umbrella term for various manifestations of the artists’ tendency to employ, within a single piece, creative tools drawn from diverse styles and traditions.” 위의 글.

력하려는 ‘음악적 스타일의 혼용’이라는 의미가 다르게 전달될 수 있기 때문이다. ‘복합’이라는 단어는 사전적 의미로 “거듭 합쳐지거나 섞여 하나로 되다”¹⁸⁾라는 뜻을 가지고 있으며 여러 사물들이 하나로 ‘합쳐진 상태’에 초점을 맞추고 있다. 다시 말해 ‘복합양식’은 여러 양식들이 하나로 ‘합쳐진 상태’로 작품 전체가 진행되는 기법으로 오해될 수 있다. 그러나 본고에서는 코릴리아노의 《명암》에 나타나는 양식들의 ‘합쳐진 상태’가 아닌, 다양성 자체와 그 의미를 깊이 고찰하고자 한다. 따라서 ‘다양식’이 ‘복합양식’보다 더 명확하게 논지에 부합된다고 판단되어 이후로는 이 단어로 통일하여 사용할 것이다.

다양식적 작곡 경향은 작품의 통일성을 추구하려던 많은 작곡가들에게 다가온 사고의 변화라고 할 수 있다. 서정은은 현대의 몇몇 작곡가들의 작품에서 보이는 다양식적 추이에 대해 다음과 같이 논한다.

음악사의 흐름에서 볼 때 이렇듯 출처가 다른 재료들을 자신의 작품 안에서 하나로 엮는 시도는 이미 중세 말부터 현대까지 계속해서 있어 왔던 것으로, 이 글에서 주목하고 있는 특정 작곡가들만의 특징이라 보기는 어렵다. 하지만 단지 다른 작곡가의 작품이나 자신의 다른 작품에서 차용한 재료들을 함께 결합하는 정도가 아니라 전혀 다른 시대나 전혀 다른 장르, 다른 양식의 특징들을 매우 의도적으로 한 작품 안에 넣고, 이러한 기법을 자신의 주요 작곡스타일에 포함시키는 것은 그리 많은 작곡가들의 작법은 아니다.¹⁹⁾

18) 『고려대한국어대사전』, 앞의 책, “복합.”

19) 서정은, “예술가의 창작, 옛 것과 새 것, 그리고 개인과 사회: 현대 동유럽 작곡가들의 경우”, Studio 2021 column. 서울대학교 음악대학 현대음악시리즈, 2013 Autumn Season No. 14. 5-6쪽.

위의 글에서 보듯이 다양식적 추이는 이전 시대와 분명한 차이를 보인다. 이전 시대에서는 다른 시대적 배경을 가진 음악 재료들을 결합해서 통일성을 꾀했다면 현대의 다양식적 경향에서는 재료들의 다양성을 전면으로 드러낸다. 이러한 목적 아래에서 쓰인 작품들에서는 다양한 재료들의 다름이 두드러졌고, 전통적 음악어법과 현대적 음악어법과 대중음악과 비서구음악 등 여러 장르가 한 작품에서 공존하게 되었다. 이 과정에서 급진적이고 실험적이었던 서구 예술음악이 어느 정도 대중성을 되찾았다. 이는 멀어진 청중과의 관계를 회복하기 원했던 작곡가들의 노력 중 하나라고 볼 수 있을 것이다.

2.2.2. 슈니트케의 작품에 나타난 다양식

슈니트케는 다양식이라는 용어를 처음 사용했을 뿐만 아니라 그의 작품에서 다양식적 경향을 뚜렷하게 보였다. 다양식적 작곡의 선구자라고도 할 수 있을 정도로 슈니트케의 작품 대부분은 다양식적 경향을 보이고 있다. 따라서 슈니트케의 작품을 살펴보는 일은 다양식 개념의 이해에 필수적일 것이다.

슈니트케는 기존의 음악스타일을 자연스럽게 자신의 곡에 녹여내지 않고 여러 양식들을 단절적으로 급작스럽게 병치하며 부자연스러운 흐름을 그대로 드러낸다. 예를 들어 그는 “바로크 양식과 실험적 현대음악을 병치하거나, 평범한 텍스처 뒤에 자유로운 반음계나 미분음 등을 덧붙여 사용하는데, 이는 한 작품 안에서 통일된 양식을 지양하고 급변하는 흐름을 의도한 것”이다.²⁰⁾ 이러한 작곡양

20) Chen, Ting-Lan. "The Development of Alfred Schnittke's Polystylism as seen in His Three Violin Sonatas", D.M.A Dissertation (University of Cincinnati, Ohio, 2003), 2015. 9월 14일 접속.

식이 뚜렷하게 드러나는 예로는 슈니트케의 《교향곡 1번》(1969-1972)과 《합주협주곡》(*Concerto Grosso No.1*, 1977), 그리고 《현악사중주 3번》(1983)이 있다.

《교향곡 1번》은 다양식이 사용된 대표적인 작품으로 이 곡에는 하이든, 베토벤, 쇼팽, 슈트라우스, 차이코프스키, 그리그의 작품과 재즈기법이 혼용되어있다.²¹⁾ 슈니트케는 고전, 낭만, 20세기 미국음악에 이르는 다양한 양식들을 병치함으로써 한 작품 안에서 통일성을 추구했던 일반적인 작곡 개념을 무너뜨렸다. “15세기경 정선율 미사를 시작으로 20세기 초 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)에 의해 붕괴된 조성 음악에 이르기까지 그들에게 전제되는 개념은 작품의 통일성이었다.”²²⁾ 그러나 슈니트케는 과감하게 여기서 탈피했다. 그는 《교향곡 1번》에서 부딪히는 이질적인 여러 양식들의 혼용을 부각시켜 의도적으로 통일성을 차단하였고 이로써 분절적인 흐름을 만들었다.

또한 두 대의 바이올린과 하프시코드, 프리페어드 피아노(prepared piano), 현악 앙상블로 연주되는 《합주협주곡 1번》은 “바로크 스타일의 구조와 형식, 자유로운 반음계, 미분음정과 함께 진부한 대중음악이 병치”되어있다.²³⁾ 이 작품 역시 시대를 초월하는 양식들의 공존으로 인해 극도로 부자연스러운 흐름을 보인다. 다시 말해 미분음을 포함한 현대음악 텍스처 뒤에 바로크 시대의 합주협주곡처럼 하프시코드와 현악기가 경쟁하는 듯 하는 악구, 또는 19세기의 낭만적인 선율 악구가 잇따르는 등의 양식적 충돌이 수회에 걸쳐 의도적으로 드러나고 있다.

이외에도 슈니트케는 《현악사중주 3번》에서 16세기 작곡가

21) Paul Griffiths, *Modern Music and After: Directions since 1945* (New York : Oxford University Press, 1995), 252쪽.

22) 강지영, “20세기 후반 음악에 나타난 양식적 다원주의(stylistic pluralism) 경향 연구”, 석사학위논문, (서울대학교 대학원, 서울, 2006), 3-4쪽.

23) Paul Griffiths, 앞의 글, 253쪽.

라소(Orlande di Lassus, 1532-1594)의 모티브와 베토벤의 《대푸가》(*Grosse Fuge Op. 133*, 1826)의 주제, 쇼스타코비치(Dmitri Shostakovich, 1906-1975)의 이름의 이니셜에 근거한 'D-S-C-H' 음형동기를 인용했다. 슈니트케는 인용한 내용들을 악보에 직접 표기하였고 이 세 가지 동기를 모방 대위법과 캐논 기법을 통해 전 작품에 걸쳐 사용했다.

위의 세 작품의 예에서 극명하게 드러나듯 슈니트케는 음악적으로 공통점을 찾을 수 없는 양식들과 시대적으로 먼 양식들을 의도적으로 병합해 자신의 작품에 사용하였다. 이렇듯 이질적인 재료들을 의도적으로 조합하고 이를 전면에 내세우는 것은 그가 다양성을 작곡의 목적, 혹은 동기로서 사용하고 있다는 점을 암시하는 듯하다.

슈니트케가 사용하는 이질적인 재료들은 크게 양식과 작품으로 구분할 수 있다. 아래의 <표 1>은 앞서 살펴본 《교향곡 1번》, 《합주협주곡》, 《현악사중주 3번》에서 나타난 여러 재료들의 개요 및 양식과 작품의 구분이다.

슈니트케 작품명	사용된 양식들	
	기존 양식의 차용	기존 음악의 인용
교향곡 1번 (1969-72)	*바로크 양식 *왈츠 *재즈즉흥연주 *우연성 *쇼팽 양식의 피아노협주곡	*중세의 세쿠엔치아 '분노의 날' *베토벤 교향곡 *차이코프스키 피아노협주곡
현악4중주 3번 (1983)	*모방대위 *왈츠 반주양식	*라소의 모티브 *베토벤 대푸가주제

	*베토벤 피아노소나타	(기존 아이디어의 인용) 쇼스타코비치 D-S-C-H 음형
합주협주곡 1번 (1976-77)	*바로크 시대의 합주협주곡 양식 *조성음악 *미분음 *자유로운 반음계 *대중음악	

<표 1> 슈니트케의 다양식적 작품 개요

슈니트케는 한 작품 안에서 상당히 많은 양식들을 혼용하였고 극단적으로 이들을 병치했다. 그러나 본 연구에서 다룰 코릴리아노의 《명암》은 슈니트케와 유사한 다양식적 특징을 갖고 있으나 나름의 유기성을 갖고 구현되고 있다. 같은 방법을 사용했음에도 불구하고 슈니트케는 작품의 통일성을 배제한 채 양식들의 부딪힘을, 코릴리아노는 작품의 통일성을 추구했다. 다음 장에서는 코릴리아노의 다양식적 작품을 직접 살펴보며 그의 음악에서 다양식이 슈니트케의 것과 달리 어떠한 양상으로 구현되고 있는지 알아보려고 한다.

2.3. 코릴리아노의 다양식적 작품

앞서 언급한 “다양한 양식과 전통들로부터 끌어온 창의적인 재료를 하나의 작품 안에서 사용하는 경향”이라는 다양식의 개념처럼 코릴리아노는 여러 양식과 작품들을 그의 곡에 인용한다. 그러나 슈니트케로 대표되는 다양식과 코릴리아노의 다양식에는 차이가 있다. 서로 다른 양식을 혼합한다는 아이디어와 그에 따른 독특한 현대적 기법들은 뚜렷한 공통분모이지만, 그 지향점과 작품의 흐름, 텍스처가 다르기 때문이다.

코릴리아노와 슈니트케의 이러한 차이점은 크게 두 가지 특징로부터 비롯된다. 첫째, 코릴리아노 작품에서는 다양한 아이디어가 동시에 사용되지만 이들이 유기적으로 구성되어있어 곡 전체가 통일성을 지닌다. 둘째, 기존 작품에서 인용된 재료가 다른 양식들과 밀접한 관계를 맺으며 운용되며 이질적인 요소가 작품에 흡수된다. 슈니트케가 곡의 부자연스러운 흐름과 급작스러운 병치 등을 통해 단편적인 다양식을 지향했던 것과 달리, 코릴리아노는 여러 양식을 혼용함과 동시에 작품의 통일성과 양식 간의 긴밀한 연관성을 추구하고 있다고 할 수 있다.

본 연구에서 다룬 코릴리아노의 《명암》을 본격적으로 살펴보기에 앞서서 이 장에서는 코릴리아노의 작품 중 다양식적 특성을 드러내는 《교향곡 1번》과 《피아노를 위한 오스티나토에 의한 독주곡》을 살펴봄으로써 코릴리아노의 작품들에서 다양식이 어떻게 사용되고 있는지 간략히 알아보고자 한다.

2.3.1. 교향곡 1번(1988-89)²⁴⁾

《교향곡 1번》은 뚜렷한 다양식적 경향을 보인다. 4악장으로 이루어진 이 작품은 전형적인 교향곡 형식으로 1, 2, 4악장은 빠른 악장, 3악장은 느리고 서정적인 악장으로 구성되어 있다. 이 중에서도 1악장은 ABA 순환 구조로 이루어져있고 성격이 대조적인 두 개의 주제가 등장한다. 이러한 측면은 이 작품이 1988년에 작곡된 곡임에도 불구하고 가장 큰 틀만큼은 서양음악의 오랜 전통에서 근거한 아이디어를 사용하고 있다는 것을 보여준다고 볼 수 있다.

《교향곡 1번》에는 교향곡 형식 외에도 기존 작품이 직접 인용되고 있다. 1악장 제시부의 2주제는 19세기 후반 스페인 작곡가 알베니즈(Isaac Albéniz, 1860-1909)의 탱고 작품을 인용한 것이다. 인용된 알베니즈의 선율은 무대 뒤의 피아노에서 먼저 연주되는데, 이러한 기법은 아이브스(Charles Ives, 1874-1954)를 비롯한 많은 20세기 작곡가들이 이미 시도했던 기법이기도 하다.²⁵⁾ 인용된 주제의 단편은 지속적으로 사용되며 이는 함께 연주되거나 번갈아 연주되는 무조음악 부분과 대비를 이룬다. 또 ‘줄리오(Giulio)의 노래’라는 부제가 붙어있는 3악장은 첼로의 주제선율에서 즉흥연주양식을 취하고 있다.

《교향곡 1번》은 피아노와 관악기 연주자들이 무대 뒤에서 연주하게 되어있고 이러한 3차원적 음향 시도²⁶⁾를 통해 입체적이고

24) 코릴리아노의 교향곡 1번은 그가 시카고 교향악단의 상임 작곡가로 재직할 당시 작곡한 곡으로 에이즈로 죽은 이들을 위한 추모곡이다. Elizabeth Bergman, "Of Rage and Remembrance, Music and Memory: The Work of Mourning in John Corigliano's Symphony No. 1 and Choral Chaconne." (*American Music* 31-3, Project MUSE. 2013), 340-342쪽. 2015년 9월 3일 접속.

25) 아이브스의 《대답없는 질문》(*The Unanswered Question*, 1906)에서는 현악 연주자들이 가능한 무대 밖이나, 트럼펫과 플룻 연주자들로부터 멀리 떨어져서 연주하라고 지시되어 있다. Charles Ives 《*The Unanswered Question for Chamber Orchestra*》, New York: Southern Music Publishing co. Inc., 1953. 악보 서문 참고.

실제적인 소리를 감상할 수 있다. 연주자의 위치에 변화를 줌으로써 음향의 다양성을 추구하였던 양식은 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869)의 《환상교향곡》(*Symphonie Fantastique Op. 14*, 1830) 과 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)의 《알프스 교향곡》(*Eine Alpensinfonie*, 1915)에서 이미 사용되었던 스타일이다.²⁷⁾

코릴리아노의 《교향곡 1번》에서는 18세기 교향곡 형식이라는 전체적인 틀에서부터 알베니즈의 음악, 즉흥연주 기법, 베를리오즈와 슈트라우스의 작품에서 나타났던 무대 뒤의 연주를 통한 입체적 음향의 구현 등 “다양한 재료들이 어우러지는 다층적 음악 경향”²⁸⁾이 나타남을 알 수 있다.

26) 연주자의 전형적인 연주 위치에 변화를 줌으로써 새로운 음향을 시도한 것이다. 코릴리아노의 《제1번 교향곡》과 《음유시인》에서는 단원들이 무대 뒤에서 연주하며 《플루트 협주곡》과 《클라리넷 협주곡》에서는 무대 위의 연주자와 객석에 있는 연주자의 연주가 대화 형식으로 이루어지기도 한다. 《제3번 교향곡》관악 파트의 일부 단원들은 무대 위에서 연주를 하고 트럼펫, 호른, 색소폰 그리고 클라리넷 연주자들은 무리를 지어 공연장 내부를 돌아다니며 연주한다. Mark Adamo. "Corigliano, John." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 2015년 8월 29일 접속.

27) Bryan Gilliam and Charles Youmans. "Strauss, Richard." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 2015년 12월 1일 접속.

28) Raymond David. "Entertainment Review", (*American Record Guide*. 59-4, 1996), 101쪽. 2015년 12월 1일 접속.

2.3.2. 《피아노를 위한 오스티나토 환상곡》(1985)

코릴리아노의 《피아노를 위한 오스티나토 환상곡》은 그의 대표적인 피아노 작품 중 하나이며 반 클라이번 국제 피아노 콩쿠르의 위촉으로 작곡된 곡이다. 이 작품은 즉흥연주를 통해 불확정성 음악을 시도하고 있는 것이 특징이다.²⁹⁾ 코릴리아노는 이 곡이 “베토벤의 《교향곡 7번》의 도입부를 오스티나토로 삼아 끊임없이 연주하며 리듬 동기의 반복횟수를 연주자가 결정하는 나의 첫 미니멀리즘적 작품”³⁰⁾ 이라고 말했다.

코릴리아노는 이 작품에서 미니멀리즘을 그대로 가져오는 것이 아니라 불확정성과 결합시킨다. 먼저 단순화된 동기들을 반복적으로 사용하는 미니멀리즘은 코릴리아노와 비슷한 시기에 출생한 작곡가인 라이히(Steve Reich, 1936-), 영(La Monte Young, 1935-), 라일리(Terry Riley, 1935-)에 의해 시도되었던 양식이다. 또다른 미국의 작곡가였던 브라운(Earl Brown, 1926-2002)이 시도했던 불확정성 양식은 우연성 음악의 한 부류이다. 코릴리아노는 《피아노를 위한 오스티나토 환상곡》에서 이 두 양식을 하나의 아이디어로 합쳐서 사용하고 있다.³¹⁾ 그는 이 작품에서 “미니멀리즘기법을 연주자의 자유로운 선택으로 연주하도록 함으로써 그 결과가 연주마다 달라질 수 있도록”³²⁾ 만들었으며 이 때 베토벤의 《교향곡 7번》(1812)의 도입부를 소재로 사용하고 있다.

29) www.johncorigliano.com.

30) “...Beethoven’s near-minimalistic use of his material and my own desire to write a piece in which the performer is responsible for decisions concerning the durations of repeated patterns led to first experiment in so-called minimalist techniques.” Corigliano 《Fantasia on an Ostinato for Solo Piano》, New York: G. Schirmer Inc., 1987. 악보 서문 참고.

31) 이러한 특징은 라일리의 《In C》(1964)에서도 나타난다.

32) “...his or her decisions concerning durations of the repeated patterns will exert considerable influence on the work’s final shape (which is intended to vary from performance to performance).” 위의 악보 서문 참고.

앞서 살펴본 코릴리아노의 《교향곡 1번》과 《피아노를 위한 오스티나토 환상곡》에서 사용한 다양식은 슈니트케의 것보다 그 양식의 종류가 적고, 상대적으로 단순하다. 또한 다양식이 비교적 유기적으로 엮여있어 양식 간의 대비가 두드러지지 않는다. 이러한 이유로 슈니트케가 추구한 다양식의 ‘불연속적인 단편들의 극한 대립’은 코릴리아노의 작품에서 찾아보기 힘들다고 여겨진다. 이러한 점은 코릴리아노와 슈니트케가 구별되는 다양식의 차이이며, 코릴리아노의 음악은 다양식의 새로운 적용가능성을 보여준다.

이러한 논의를 바탕으로 다음 장인 3장에서는 두 대의 피아노를 위한 《명암》의 다양식적 특성을 살필 것이다.

3. 다양식적 관점에서 바라본 《명암》 (*Chiaroscuro*, 1997)

이 장에서는 2장에서 밝힌 다양식적 관점의 이론적 배경을 토대로 두 대의 피아노를 위한 코릴리아노의 《명암》을 살펴볼 것이다. 이 곡은 3악장으로 구성되어 있고 1곡에는 ‘빛’(Light), 2곡에는 ‘그림자’(Shadow), 3곡에는 ‘섬광등’(Strobe)이라는 이름이 붙어있다. 이 작품에서는 미분음부터 불확정성 양식, 폴리템포, 바로크 코랄, 고전주의적 동기운용방식까지 크게 다섯 가지의 양식이 발견된다. 본고에서 논의하는 이 다섯 가지 양식은 보다 세분화된 관점으로 볼 때 기법 또는 장르적 의미를 함께 지니고 있다고 볼 수 있다. 그러나 앞서 언급한 바 슈니트케가 말한 폴리스타일리즘을 “다양한 양식과 전통들로부터 끌어온 창의적인 재료를 하나의 작품 안에서 사용하는 경향을 가리키는 용어의 한 종류”³³⁾로 전제할 때, 이 다섯 가지의 특징을 각기 양식의 관점에서 해석하는 것 또한 충분히 가능하다고 본다.

미분음 사용 방식에 있어 코릴리아노는 두 대의 피아노 중 한 대만을 1/4분음 낮게 조율하는데 이러한 방식은 찰스 아이브스(Charles Ives, 1874-1954)가 사용했던 것이다. 불확정성의 경우 코릴리아노는 음형의 순서와 작품의 길이에 자유를 부여하는데 이는 브라운과 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007)이 이용했던 방식이었다. 또한 코릴리아노는 폴리템포를 통해 입체적인 표현을 시도하는데 이는 16세기의 오케헴(Johannes Ockeghem, 1410-1497)과 20세기의 리게티(György Ligeti, 1923-2006)에게서도

33) Alfred Schnittke, 앞의 글.

나타나는 양식이다. 바로크 코랄을 인용할 때 그는 변형 없이 기존의 선율을 그대로 가져오며, 그가 《명암》에서 동기를 운용하는 방식은 고전주의적 양식을 따른다. 이 작품에 사용된 기존의 양식들은 다음과 같다.

1. 두 대의 피아노 중 한 대를 미분음으로 조율하여 새로운 음향 세계를 추구하였던 20세기 찰스 아이브스의 양식
2. 음형의 순서와 작품의 길이에 자유를 부여한 20세기 얼 브라운과 슈톡하우젠의 불확정성 양식
3. 성부 간의 폴리템포를 통해 입체적인 표현을 시도하였던 16세기의 오케햄과 20세기 리게티의 양식
4. 17-18세기 바로크 코랄 양식
5. 동기 운용 방식의 18세기 고전주의적 양식

위의 내용을 작곡가, 시대, 양식적 특징, 《명암》내의 마디로 구분해서 표로 나타내면 아래와 같다.

	작곡가명	시대	양식적 특징	《명암》에서 등장하는 부분
1	찰스 아이브스	20세기 1920년대	두 대 중 한 대의 피아노를 1/4분음 낮게 조율	제2곡
2	얼 브라운과 슈톡하우젠	20세기 1950년대	불확정성 음악	제2곡 제3곡

3	오케썴과 리게티	르네상스 및 20세기	폴리템포	제2곡 제3곡
4	바흐	17-18세기 바로크	코랄 인용	제3곡
5	고전주의시 대 작곡가	18세기 고전주의	동기운용방식	제1,2,3곡 전반

<표 2> 《명암》에 나타난 다양식의 개괄

이 표는 《명암》의 다양식을 필자의 관점에 따라 분류한 것으로 본 장에서 위의 다섯 가지 분류를 조금 더 상세하게 살펴보려 한다. 《명암》에 나타난 다섯 가지 양식에 대해 고찰한 후 비슷한 양상을 보이는 다른 작곡가들의 기존 작품을 분석하고 코렐리아노의 작품과 어떤 공통점과 차이점이 있는지를 비교하려 한다. 그리고 이 양식들이 또다른 양식들과 어떠한 연관성을 가지고 있는지 함께 논의하려고 한다.

3.1. 4분음의 사용

아시아권 음악에서 오래 전부터 사용되었던 미분음을 20세기에 이르러 서양음악 작곡가들이 자신의 작품 안의 음재료로 포함시키기 시작했다.³⁴⁾ 미분음이란 한 옥타브 안에 있는 12개의 음이 반음보다 더 좁은 간격으로 나뉜 음정을 가리킨다.³⁵⁾ 미분음정은 악기 자체에 음정 구분이 표시되어 있지 않은 현악기와 성악 작품에서 그 표현이 용이하나 피아노는 각각의 건반에 음정이 정해져 있고 미리 조율을 마친 상태로 연주를 시작하므로 연주 도중에 미분음정을 사용하는 것은 불가능하다.

그러나 코릴리아노는 미분음정을 자신의 음악에 사용하기 위하여 두 대의 피아노를 위한 《명암》에서 두 대 중 한 대의 피아노를 4분음 낮게 조율하도록 지시했다. 《명암》은 총 300여 마디인데 이 중 제3곡의 단 30여 마디를 제외하고 모두 4분음 낮게 조율된 피아노가 사용된다. 이렇게 피아노 조율체계에 변화를 주는 것은 20세기 초반부터 나타난 현대적 기법이며 특히 코릴리아노의 작품에서는 미분음이 다른 양식들과 긴밀하게 결합된다.

일반적으로 이중주나 그 이상의 실내악 작품을 작곡할 때 작곡가는 각 악기들이 조화롭게 어우러지게 하는데 초점을 맞춘다. 그러나 코릴리아노는 《명암》에서 “음정체계가 다른 두 대의 피아노를 통해 조화로움보다는 부조화스러운 표현을 시도했다.”³⁶⁾ 그는 《명암》의 악보 서문에서 직접 “표준 음정으로 조율된 피아노 음과

34) Paul Griffiths and Arnold Whittall. "microtone." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 2015년 10월 12일 접속.

35) "Microtone." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Ed. Michael Kennedy. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 2015년 10월 12일 접속.

36) 그는 이미 영화음악 《상대 개조》와 플루트 협주곡 《*Pied Piper Fantasy*》(1982)에서 미분음을 사용하여 작곡한 바 있다.

이보다 4분음 낮게 조율된 피아노 음정 사이에서 발생하는 ‘블루스’ 가수들과 같은 표현을 의도”했다고 밝힌다.³⁷⁾ 미국 남부에서 발생한 음악장르로 아프리카-아메리칸 민속적 스타일에 뿌리를 둔 ‘블루스’는 아프리카 서부의 음악관습을 따라 유럽식 장음계의 3음, 7음을 반음 내려 이 음정들과 주변의 미분음정 사이에 미끄러지듯 움직이는 기법을 그 특징으로 한다.³⁸⁾

피아노에서 미분음을 사용해 미국의 대중음악장르인 블루스와 같은 표현을 의도했다는 점은 작품 안에서 여러 재료가 긴밀하게 결합되는 코릴리아노의 유기적 다양성을 보여주는 한 부분인 듯하다. 코릴리아노는 이 작품에서 블루스의 ‘슬라이딩’(sliding)과 같은 표현을 미분음을 통해 피아노로 실현하는데, 이러한 표현은 조율 체계가 다른 두 대의 피아노를 통해서만 가능한 것이다.

코릴리아노의 작품에 사용된 두 대의 피아노를 위한 작품에서 미분음을 사용하는 아이디어는 미국 작곡가 아이브스에게 유래한 듯하다. 아이브스의 경우와 코릴리아노의 예를 악보를 통해 비교하면 다음과 같다.

37) ‘..... For Chiaroscuro, however, I wanted to use quarter-tone music expressively, as well as to make it a startling device. I was looking for the expressive power between two notes, like a blues singer does.’ www.johncorigliano.com

38) Elijah Wald. "Blues." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. & "Blues." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Ed. Michael Kennedy. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 2015년 11월 4일 접속. 이 단어는 19세기 중반, ‘우울한’, ‘슬픈’ 느낌을 가리키는 용어로 사용되기 시작하였으며 20세기 초부터 대중화되었다. 블루스는 거슈윈(George Gershwin, 1898-1937), 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937), 코플랜드와 티пет트(Tippett, 1905-1988)의 작품을 비롯한 여러 클래식 작곡가의 작품에서도 사용되었다.

3.1.1. 기존 작품의 예 - 아이브스의 《세 개의 미분음 곡집》

찰스 아이브스는 코릴리아노의 《명암》과 동일한 편성인 두 대의 피아노를 위한 작품에서 미분음을 사용했고³⁹⁾, 미분음정의 간격 또한 4분음으로 코릴리아노의 경우와 같다. 아이브스의 《세 개의 미분음 곡집》(*3 Quarter-Tone Pieces*, 1924)은 표준 음정으로 조율된 피아노와 4분음 높게 조율된 피아노로 연주된다. 이 작품에서 사용된 미분음은 코릴리아노의 《명암》의 제2곡과 유사하다. 또한 이 두 곡 모두에서 종종 표준 조율 피아노와 4분음이 높거나 낮게 조율된 피아노가 같은 음정을 연주한다. 이렇듯 두 대의 피아노를 위한 작품에서 한 피아노만 4분음을 높거나 낮게 조율하고, 비슷한 방식으로 같은 음정을 연주하는 것으로 볼 때 코릴리아노가 《명암》에서 아이브스의 《세 개의 미분음 곡집》에서 나타나는 아이디어를 사용한다고 해석된다.

다음의 악보는 아이브스의 《세 개의 미분음 곡집》 제2곡으로 앞서 언급하였던 표준음정과 미분음정으로 조율된 피아노가 같은

39) 아이브스 이외에 미분음을 피아노곡에 사용한 작곡가와 작품으로는 이반 비쉬네그라드스키(Ivan Wishnegradsky, 1893-1979)의 《4분음 에튀드 1권》(*Quarter-Tone Etude on Density and Volume No. 1*, 1961)와 《24개의 미분음 프렐류드 Op.40》(*Twenty-four Preludes in Quarter-tones Op. 40*, 1934/1970)등이 있다. 아이브스와 비쉬네그라드스키는 일반 피아노를 사용하면서 단지 조율을 다르게 하는 방법으로 미분음을 사용한 반면 미분음을 위한 악기를 새로 고안한 작곡가도 있다. 멕시코의 훌리안 카리요(Julián Carrillo, 1875-1965)는 작곡가들이 나아가야 할 다음 단계는 반음보다 더 작은 음정 간격을 사용한 작곡이라고 주장하는 ‘13번째 소리’(*Sonido 13*, 1916)이론을 주창하며 미분음을 연주할 수 있는 피아노와 바이올린 등을 제작하였다. 카리요의 미분음 작품으로는 《콜럼버스 전주곡》(*Preludio a Colón*, 1925), 《변형된 피아노를 위해》(*Baluceos para Piano Metamorfóseado*, 1958), 《4분음 피아노를 위한 카프리치오》(1959) 등이 있다. 또 알로이스 하바(Alois Hába, 1893-1973) 역시 4분음 피아노, 하모니카, 클라리넷과 트럼펫을 고안하였다. 하바의 작품으로는 6분음을 사용한 《현악 4중주 No.11》(1925), 《4분음 피아노 소나타》(1946-1947) 등이 있다. Paul Griffiths and Arnold Whittall, 앞의 글.

음정을 연주하는 부분이다. 짧은 시간차를 두고 같은 음정을 다르게 조율된 피아노로 연주하는 것은 표준음정에서 미분음정으로 미끄러지며 올라가는 것 같은 음향을 만들어낸다(악보 1).

<악보 1> 아이브스의 《세 개의 미분음 곡집》 제2곡 마디 89

아ιβ스는 이 작품의 첫마디에 제1피아노를 4분음 높게 조율하도록 지시하고 있다.⁴⁰⁾ 이에 따라 <악보 1>의 마디 89에는 동일한 화음이 기보되어 있지만 실제로는 제2피아노 화음들 사이사이에 4분음 높게 조율된 제1피아노가 4분음 높은 음정을 연주한다. 이 부분의 연주결과는 다음의 <악보 2>와 같다.⁴¹⁾

40) “Piano I to be tuned 1/4 tone higher.”

41) 여기서 필자는 4분음정의 표기를 위해 음표머리 위쪽에 화살표를 사용하며 위를 향하는 화살표(↑)는 4분음 높은 음, 아래를 향하는 화살표(↓)는 4분음 낮은 음을 나타낸다.



<악보 2> <악보 1>을 소리 나는 대로 표기한 악보

<악보 2>에 의하면 <악보 1>의 마디 89에 나타나는 화음 각각의 음고가 1/4음씩 균등한 폭으로 상행한다. <악보 1>과 비슷한 아이브스의 예가 다른 곳에서도 발견된다(악보 3).

마디 134-136

Tuned quarter-tone higher

1/4음 높게
조율된 피아노

표준 조율된
피아노

<악보 3> 아이브스의 《세 개의 미분음 곡집》 제2곡 마디 134-138

위의 악보에서는 마디 135의 제2피아노 증3화음 ‘D \sharp -G-B’가 마디 136의 제2피아노 증3화음 ‘B-E \flat -G’까지 진행되는 동안, 그 사이의 미분음정들을 포함하며 미끄러지듯이 하행하고 있다. 다만 이 부분의 템포가 상당히 빨라 음정변화보다는 빠르게 하행하는 제스처가 보다 두드러진다. 이 부분의 연주결과를 다시 기보하면 아래의 <악보 4>와 같다.



<악보 4> <악보 3>을 소리 나는 대로 표기한 악보

아이브스는 동일한 화음을 미분음과 표준음으로 교차시킴으로써 일반적인 피아노 연주로는 기대할 수 없었던 음향을 표현하였다. 아이브스의 이러한 기법은 코릴리아노의 《명암》에서도 발견되나, 이 두 작곡가의 표현 기법에는 차이점이 있다. 다음 장에서 코릴리아노의 작품에서 나타나는 미분음 기법을 살펴본 뒤 두 작품을 비교하겠다.

3.1.2. 코릴리아노의 작품 예 - 제2곡 ‘그림자’

코릴리아노는 아이브스와 다르게 《명암》 첫머리에 제2피아노를 ‘4분음 낮게’ 조율하도록 지시하고 있다.⁴²⁾ 앞서 <악보 1>과 <악

42) “Piano II tuned one quarter-tone lower than Piano I.” Corigliano, *Chiaroscuro* for Two Pianos. G. Schirmer, Inc. 1997. 악보 1쪽 참고.

보 3>에서 살펴보았듯이 아이브스는 균등한 음정 간격을 비교적 빠른 리듬으로 진행한다. 코릴리아노 역시 비슷한 음형을 구현하나 아이브스와는 달리 음정이 균등하지 않고 보다 느리게 진행된다. 음정 폭이 더 넓어지고 템포가 느리다는 이러한 차이점으로 인해 필자는 《명암》에서 미분음으로 인한 음향적 효과를 섬세하게 인지할 수 있었다. 또한 이러한 섬세한 음향은 코릴리아노가 서문에 밝힌 “블루스 가수들과 같은 기법”을 구현하는 듯하다.

<악보 5>는 아이브스의 작품 예 <악보 1>과 <악보 3>과 유사한 부분이다. 제1피아노가 마디 13에서 14까지 ‘F#-E-D#-C#’ 음형을 제2피아노의 동일한 음형보다 1/2박자 먼저 연주한다.

《명암》 제2곡 마디 13-14
표준 조율된 피아노

1/4음 낮게
조율된 피아노

<악보 5> 코릴리아노의 《명암》 제2곡 마디 13-14

<악보 5>에서 보듯이 코릴리아노 작품은 조율체계가 다른

동일한 음형 두 개가 교차할 때 각각의 음가가 <악보 3>의 아이브스의 것보다 상대적으로 길고 단성부로 이루어져 있다. 따라서 미끄러지는 것과 같은 음향적 특징이 아이브스의 예보다 더 명확하게 부각되는 듯하다. 이를 소리 나는 대로 표기한 악보는 다음과 같다 (악보 6).

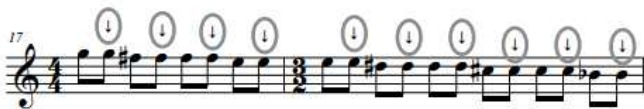


<악보 6> <악보 5>를 소리 나는 대로 표기한 악보

이와 유사하지만 조금 더 복잡한 예가 《명암》의 다른 부분에서 발견된다(악보 7).

<악보 7> 코릴리아노의 《명암》 제2곡 마디 17-20

위의 <악보 7>에서 각 피아노의 상성부는 일정한 템포로, 중성부는 아첼레란도(accel.)하며 서로 다른 속도감, 즉 ‘폴리템포’(Polytempo)를 사용한 점이 특징적이다(이것은 3.3장에서 다루기로 한다). 여기서 각 피아노의 상성부를 살펴보면 제1피아노에서 ‘G-F#-E-D#-C#-Bb’의 각 음정들 사이사이에 제2피아노의 상성부가 4분음 낮은 동일한 음형을 순차하행한다. 더 나아가 각 피아노의 중성부는 규칙적으로 교차하는 상성부와는 다르게 표준음정과 4분음 낮은 음정이 뒤섞여 진행되면서 보다 더 복잡하게 움직이는 소리 나는 대로 효과를 유발한다. 마디 17-18을 소리 나는 대로 기보하면 다음과 같다(악보 8).



<악보 8> 코릴리아노의 예들 소리 나는 대로 표기한 악보

《명암》의 이러한 부분들은 코릴리아노가 직접 언급한 ‘블루스 가수’들과 같은 표현력을 잘 구현하는 예라고 해석할 수 있다. 아이브스와 코릴리아노 모두 좁은 미분음정으로 움직이며 미끄러지는 듯 하는 체스처를 만든다. 이 중 아이브스는 균등한 음정과 리듬으로 빠르게 움직여서 특별한 뉘앙스를 인지하기 어렵다. 반면 코릴리아노는 앞서 언급하였듯이 단선을 구성, 상대적으로 넓은 음정 간격, 긴 음가로 인해 표준음정과 미분음정 사이의 미묘한 차이가 더 잘 들리게 했고, 이를 통해 블루스의 우울한 뉘앙스가 잘 표현되는 듯하다.

위에서 살펴본 아이브스와 코릴리아노의 작품의 예에서는 미분음의 사용으로 인한 또 다른 음향 효과를 기대할 수 있다. 악보 상으로는 같은 음정이 다르게 조율된, 즉 아주 조금 다른 주파수로 동시에 연주되었을 때 발생하는 ‘맥놀이’ 현상이 그것이다.⁴³⁾ 마치 조율이 덜 된 피아노로 연주하는 것과 같이 왕왕거리는 맥놀이 현

43) 미분음을 연주할 때는 악보 상으로 같은 음을 연주해도 조율이 다르게 되었기 때문에 그 음의 주파수가 달라진다. 예를 들어 A4 음고의 주파수가 440Hz라고 했을 때 4분음 낮은 음의 주파수는 다음과 같이 구할 수 있다. $440\text{Hz} \times 1.029302$ (4분음의 진동비) = 452.89288Hz (A4의 4분음의 주파수) 따라서 1/4분음의 주파수는 $452.89288\text{Hz} - 440\text{Hz} = 12.89288\text{Hz}$ 이므로 A4보다 4분음 낮게 조율된 피아노의 A4 주파수는 $440\text{Hz} - 12.89288\text{Hz} = 427.10712\text{Hz}$ 이다. 즉 표준으로 조율된 피아노의 A4와 4분음 낮게 조율된 피아노의 A4가 동시에 연주되면 주파수 440Hz의 소리와 주파수 427Hz의 소리가 합쳐지게 되어 진폭이 일정치 않게 된다. 이렇게 두 개의 다른 주파수가 동시에 진동할 때 소리가 커졌다 작아졌다하며 웅웅거리는 현상이 나타나는데 이를 ‘맥놀이 현상’이라고 한다. 이석원, “음계와 맥놀이”, 지상강좌/이석원의 음향학 교실낭만음악 통권50호(서울: 낭만음악사, 2001) 290쪽.

과 때문에 《명암》에서 음정들이 움직이고 있는 것과 같은 느낌을 가질 수 있다고 본다. 빠른 진행으로 인해 아이브스의 작품에서는 코릴리아노의 《명암》보다 맥놀이 현상이 보다 덜 드러나는 듯하다. 코릴리아노는 이렇게 각각 다른 조율 체계를 갖는 두 대의 피아노만이 창출할 수 있는 독특한 음향 세계를 구축하였다.

미분음은 단지 블루스적 표현을 위해 사용되었다기보다 오히려 미분음정으로 인한 다양한 의미의 음악적 표현이 가능하다고 해석한다. 미분음정을 사용하였던 기존의 다른 작곡가들, 예를 들어 아이브스, 카리요, 비쉬네그라드스키와 같은 작곡가들은 미분음정을 현대음악에 처음 적용했고 그 소리의 발현에 관심을 가졌다. 특히 코릴리아노는 미분음정과 표준음정을 함께 사용하여 이 두 음정 간의 다양한 음악적 표현가능성에 주목하였다.

또한 4분음 양식은 다른 양식들과 연합되어 시너지효과를 불러일으키며 이 작품의 성격을 표현하는데 중요한 요소가 되고 있다. 미분음은 3.3.장에서 다룰 폴리템포와 함께 제2곡의 제목인 ‘그림자’의 시각적 이미지를 소리로 환원하는 역할을 하고 있으며 3.4.장에서 다룰 코랄양식과 결합하여 코랄인용부분이 보다 더 의미 있는 패시지로 기능하도록 돕고 있다. 미분음과 또다른 양식 간의 유기성은 3.3.장과 3.4.장에서 다루기로 한다.

3.2. 불확정적 요소

이 장에서는 제2곡과 제3곡에서 나타나는 불확정적 요소에 대하여 논의할 것이다. 《명암》의 제2곡 ‘그림자’에서는 제1피아노에서 등장했던 네 개의 음형이 일부 순서만 바뀌어 제2피아노에서 나타난다. 이 음형들은 총 네 마디에 걸쳐 연주자에 의해 자유롭게 반복된다(악보 9). 제2곡 마디 1부터 7까지는 박자표가 없으며 전통적인 마디의 개념이 사라진다. 편의상 왼손 화음이 등장할 때마다 마디선이 나타나며 이로써 마디마다 모두 박자가 다르다.

The image displays two musical staves for the 4th measure of the 2nd piece of 'Myeong-am'. The top staff, labeled '《명암》 제2곡 마디4 표준 조율된 피아노', shows four measures labeled A, B, C, and D. Measure B is circled in blue with an arrow pointing to a circled 'I'. The bottom staff, labeled '1/4음 낮게 조율된 피아노', shows the same four measures labeled A, C, B, and D. Measure B is circled in blue with an arrow pointing to a circled 'II'.

<악보 9> 코릴리아노의 《명암》 제2곡 마디 4

코릴리아노는 위에 나타난 A, B, C, D의 음형들이 두 대의 피아노에서 자유로운 순서로 대화하듯이 연주되기를 의도했다. 그는

각 음형 사이에 있는 쉼표의 길이 또한 두 명의 피아니스트가 다음과 같이 자유롭게 설정하도록 하였다.

이 음형들을 다양한 순서와 다양한 길이의 쉼표로 연주하라.
그 음형들은 수정처럼 아름다워야 하며, 동시에 연주하지 말라. 일부를 포개고 대화하듯이 하라. 쉼표 사이에 다른 음형이 연주되도록 하여 밀집되어 등장하지 않게 하라.⁴⁴⁾

이러한 지시사항에 따라 연주할 경우, 연주의 결과는 우연적으로 발생해 예측하기 어려워지며 모든 연주가 달라질 수 있다. 이처럼 음악작품을 이루는 요소들에 자유를 부여하여 의도되지 않은 연주를 생산하는 음악을 불확정성 또는 우연성 음악(aleatory)이라고 한다.

폴 그리피스에 따르면 알레아 음악의 기법은 세 가지로 구분되고 이 기법들은 “혼합되어 나타날 수도 있다.”⁴⁵⁾ 첫째는 작품을 만들어내는 ‘작곡의 과정’이 우연적인 경우, 둘째는 연주자에게 형식적인 부분에 있어서 자유를 부여하는 경우, 셋째는 작품에 대한 작곡가의 의도가 최소한인 경우이다. 이 분류들의 작품 예를 든다면 첫 번째 경우는 주사위를 던져 작곡의 과정에 우연을 의도한 케이지(John Cage, 1912-1992)의 《변화의 음악》(*Music of Changes*, 1951), 두 번째 경우는 연주자가 작품의 형식을 결정하도록 의도한 슈톡하우젠의 《피아노 소품들 XI》(*Klavierstück XI*, 1956)이나 브라운의 《가능한 형식들》(*Available forms*, 1961-2), 연주자의 자유

44) 이 곡의 악보 6쪽 아래 표기된 주석은 다음과 같다.

“Play figures in varying order and durations of pauses. The figures should be crystalline and beautiful. Do not synchronize figures. Overlap and dialogue. Fit other music between pauses, so the figures are not too busy.” Corigliano, *Chiaroscuro* for Two Pianos. G. Schirmer, Inc. 1997.

45) Paul Griffiths. “Aleatory.” *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 2015년 10월 27일 접속.

가 가장 많이 의도된 펠드만(Morton Feldman, 1926-1987)의 《Projection》(1950-51)과 《Duration》(1960-61)등이 있다.

위의 분류를 근거로 했을 때 코릴리아노의 《명암》 제2곡의 불확정적 요소는 음형의 연주 순서에 연주자의 자유가 부여되고 있다는 점에서 두 번째 경우에 속한다. 즉 《명암》 제2곡은 구조적, 형식적으로 고정되어 있지 않아 연주결과를 예측하기 어렵다. 코릴리아노의 경우와 비슷한 예로는 ‘열린 형식’(Open Form)을 즐겨 사용했던 브라운의 《25 Pages》(1953)와 《가능한 형식들》을 먼저 들 수 있다. 브라운은 이 양식에서 중요한 인물이 되며, 그가 코릴리아노와 같은 미국을 배경으로 음악 활동을 한 사람이기에 본 장에서 브라운의 작품을 언급하는 것이 적합하다고 할 수 있다. 따라서 이 장에서는 앞서 언급한 브라운의 작품들과 함께 슈톡하우젠의 《피아노 소품 XI》와 코릴리아노의 《명암》 제2곡을 비교하며 살펴볼 것이다.

3.2.1. 기존 작품의 예

코릴리아노의 불확정성 음악은 브라운⁴⁶⁾의 《25 페이지들》, 《가능한 형식들》과 슈톡하우젠의 《피아노 소품 XI》와 유사한 듯 보이나 아이디어의 구성 방식의 복잡함이나 불확정성의 범위는 브라운과 슈톡하우젠의 작품이 보다 크다.

먼저 브라운의 작품은 편성이 크기 때문에 연주자들이 자유롭게 연주할 수 있는 가능성의 범위 또한 커지고, 상대적으로 더 다양한 연주결과가 나타나게 된다. 브라운의 ‘열린 형식’을 보여주는 예로 《가능한 형식들 2》가 있다. 이 작품은 2명의 지휘자와 49명의 연주자가 독립적으로 자유롭게 연주하며 이로 인해 우연적인 효과가 창출되는 작품이다(악보 10).⁴⁷⁾

46) 얼 브라운은 미국 보스턴에서 수학, 공학과 작곡을 공부하였으며 존 케이지의 영향으로 첫 그래픽 악보로 작곡을 시도하였으며 음악적 현상의 다양성을 추구하였다. Paul Griffiths, "Brown, Earle." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 2015년 10월 17일 접속.

47) Paul Griffiths, 위의 글.

FLT
ALT. FLT
OBOE
CLARINET
BASSOON
CONTRA BASS
3 HORN
2 TRUMPET
T. TRUMPET
TUBA
DRUM
PIANO
VIBRAPHONE
XYLON
VLA
VLN
VCL
C.B.

1 2 3 4 5

AVAILABLE FORMS 2—ORCHESTRA 2
original 2 of 4
© Copyright 1965 by Associated Music Publishers, Inc., New York 40 rights reserved, including the right of public performance for profit. 1007-1008

<악보 10> 연주순서의 불확정성을 보여주는 예,
브라운의 《가능한 형식들 2》

위의 <악보 10>의 상단에 적혀있는 숫자 1, 2, 3, 4, 5는 지휘자가 자유롭게 선택할 수 있는 동기들을 구분한 것이다. 여기서 서로 다른 악기를 연주하는 연주자들은 지휘자의 순간적인 판단에 따라 각 동기들을 연주하게 된다. 즉흥적으로 이루어지는 이러한 판단은 연주되기 전까지는 연주의 결과를 예측하지 못하게 만든다. 《가능한 형식들 2》는 작품 제목에서도 뚜렷이 밝히고 있듯, 의도적으로 다양한 구조와 형식이 자유롭게 배치되도록 계획함으로써 작품의 불확정성을 만들어낸다.

브라운의 《25 페이지들》은 역시 열린 형식으로 쓰인 한 대 이상 스물다섯 대 이하의 피아노를 위한 작품이다. 이 작품은 《가능한 형식들 2》보다 작곡가의 지시가 더 한정적으로 작용하여 연주자의 자유가 더 많아진다. 다시 말해 “1명이나 2명 이상의 연주자가 독립적인 스물다섯 개의 페이지를 자신이 원하는 순서와 그에 따른 방법으로 연주하도록 구성”되었다.⁴⁸⁾ 1명 혹은 그 이상의 연주자는 연주를 시작하는 첫 페이지를 선택할 수 있으며 그 후에 이동할 페이지의 순서, 각 페이지의 반복 및 생략 여부도 자유롭게 결정할 수 있다⁴⁹⁾(악보 11). 실제로 이에 따라 연주한 결과, 총 연주시간이 8분에서부터 25분에 이르기까지 하였다.⁵⁰⁾

48) Paul Griffiths, “Brown, Earle.” 위의 글.

49) ‘Earle Brown open form general instruction.’

<http://www.earle-brown.org/works/view/25>

50) <http://www.earle-brown.org/works/view/40>

TWENTY-FIVE PAGES for 1 to 25 Pianos (1953) Early Brown (1926-2002)

Leaflet Brown No. 11147 © 2004 by Henry Leaflet's Village

Page 1

Page 4

<악보 11> 불확정성 양식을 보여주는 예,
브라운의 《25 페이지들》의 1쪽 악보

첫 번째로 살펴본 《가능한 형식들 2》의 가장 큰 불확정적 특징은 동기들의 연주 순서의 자유이다. 두 번째로 살펴본 《25 페이지들》의 경우, 이 작품의 불확정적 특징은 《가능한 형식들 2》보다 한 층 더 나아간다. 《25 페이지들》에서는 페이지의 연주순서를 비롯하여 한 페이지를 구성하는 재료 선택까지 연주자에게 맡긴다. 이는 앞서 살펴보았던 그리피스의 불확정성 음악의 분류 중 ‘작곡가의 의도가 최소한인 경우’인 세 번째 경우에 해당한다. 《25 페이지들》은 작곡가의 의도를 더욱 축소해 《가능한 형식들 2》보다 우연적인 연주결과와 범위를 확장시키고 있다.

브라운의 이 두 작품은 수직적 울림의 다양성 또한 매우 크다. 《가능한 형식들 2》은 대규모의 관현악 편성이며, 《25 페이지들》역시 최대 25대의 피아노로 연주될 수 있다. 만약 독주로 연주되는 불확정성 음악이라면 동기나 페이지의 배열에서만 불확정성을 찾을 수 있을 것이다. 하지만 2명 이상의 연주자가 함께 연주한다면 연주 순서를 비롯하여 그 수직적 울림의 불확정성까지 포함되어 연주결과를 훨씬 더 예측하기 어려워질 것이다.

연주자에게 연주 순서의 자유를 부여하는 브라운의 아이디어는 슈톡하우젠 《피아노 소품들》과 본 논문의 3.2.2장에서 다룰 코릴리아노의 작품의 불확정성과 비슷하다. 그러나 슈톡하우젠의 《피아노 소품들》은 피아노 독주곡으로 수직적 울림은 어느 정도 예측 가능하다. 코릴리아노의 작품은 두 대의 피아노를 위한 곡으로 수직적 울림 역시 우연적이지만 비교적 작은 편성이기 때문에 브라운의 대편성 작품보다는 불확정성의 범위가 보다 한정적이라고 볼 수 있다.

1940년대 말에서 50년대 초의 유럽 작곡가들은 구체음악, 전자음악, 총렬음악 등 실험적인 방식을 시도하고 있었다. 전반적으로 즉흥적 요소를 배제하거나 예측가능하고 정확한 연주 결과를 추구

하던 작곡가들은 미국의 영향으로 우연성, 즉흥연주를 시도하게 되었고 이것이 불확정성 음악과 연결되었다. 폴 그리피스는 유럽에서 불확정성 음악이 탄생하게 배경에 대해 다음과 같이 말한다.

모든 음악의 요소를 작곡가가 미리 결정하고 통제하는 작곡을 원하던 작곡가들은 결국 그들이 원하는 완벽한 통제란 있을 수 없음을 깨닫고 자신이 통제하려는 음악 요소와 연주시 생산되는 우연적 요소를 희석하는 중간 지점으로 불확정성 음악을 시도하였다.⁵¹⁾

슈톡하우젠의 《피아노 소품 XI》은 완벽한 통제가 불가능하다는 것을 인식한 뒤 생겨난 이러한 기류의 한 사례다. 이 작품에서는 “19개의 단편이 제시될 뿐 단편들이 연주되는 순서와 작품의 형태는 역시 연주 과정에서 연주자들이 즉흥적으로 정하게 된다”(악보 12).⁵²⁾

51) Paul Griffiths, *Modern Music: A Concise History from Debussy to Boulez*, (New York: Oxford University Press, 1978/1994), 180쪽.

52) 민은기 외, 앞의 책, 388쪽.



<악보 12> 불확정성 요소를 보여주는 예,
슈톡하우젠의 《피아노 소품 XI》 일부

<악보 12>는 슈톡하우젠의 《피아노 소품 XI》 중 일부이다. 의 모습이다. 슈톡하우젠은 커다란 한 장의 종이에 19개의 단편을 위와 같이 뚜렷한 순서 없이 기보했다. 연주자는 이 단편 중 원하는 것으로 연주를 시작할 수 있고, 이후 계속해서 연주할 단편의 순서 역시 연주자가 정할 수 있다. 하지만 연주 방법과 템포는 연주자가 완전히 임의로 정할 수 없다. 이 작품의 모든 단편 뒤에는 템포와 악상, 연주 방법이 제시되어 있다. “연주자는 첫 번째 단편을 연주한 후 두 번째 단편을 연주할 때부터는 첫 단편 뒤에 표기되어 있는 템포, 악상, 연주 방법(레가토, 스타카토 등)대로 연주해야 한다.”⁵³⁾ 따라서 단편의 연주순서는 우연적으로 정해지지만 연주 방법과 템포는 제한되어 있다. 하지만 제시된 연주 방법과 템포로 어떤 단편을 연주할 지는 연주자의 선택에 따라 달라지기 때문에 이러한 제한점에

53) 오희숙, 『20세기 음악 I』 (서울: 심설당, 2004), 214쪽.

도 불확정적 요소는 여전히 남아있다.

앞서 살펴본 세 작품에서 알 수 있듯 불확정성 음악은 미국과 유럽에서 1950-60년대에 나타났다. 이는 코릴리아노의 《명암》이 작곡되기 40여 년 전의 일이다. 그의 작품 《명암》의 불확정성은 어느 정도 기존의 불확정성 음악과 유사한 지점을 공유한다. 따라서 코릴리아노는 이러한 음악사적 맥락을 어느 정도 인지하고 있었으며 기존의 불확정성 양식을 《명암》에 사용했던 것으로 보인다.

3.2.2. 코릴리아노의 작품 예: 제2곡 ‘그림자’

앞서 살펴본 브라운과 슈톡하우젠의 작품에서는 음형의 연주 순서가 유동적으로 배열되어 전체 작품의 구조와 형식이 연주에 따라 달라진다. 이러한 형식의 자유는 전체 작품의 연주 시간의 자유를 가져오기도 한다. 이 두 작곡가의 작품은 곡 전체가 불확정적으로 연주되도록 구성되어 있다.

그러나 본 장에서 논의할 코릴리아노의 《명암》은 불확정성이 부분적으로 나타나며 앞서 언급한 작곡가들보다 제한적으로 사용된다. 음형의 순서는 자유롭게 배열되지만 연주시간은 어느 정도 고정된 부분과, 음형은 고정되어 있지만 연주시간에는 자유를 둔 부분이 있다. 이로써 코릴리아노의 작품은 음형의 자유로운 배열과 연주시간의 자유를 통해 불확정성을 갖게 된다. 본 장에서는 불확정성을 만드는 요소를 제2곡과 제3곡에 등장하는 특징들로 나누어 보다 세부적으로 접근하고자 한다.

① 음형의 자유로운 배열로 인한 불확정성

연주자가 주어진 음형을 자유로운 순서로 연주할 수 있는 부분이 《명암》의 제2곡 ‘그림자’에서 나타난다(악보 13).

《명암》의 제2곡 마디4
표준 조율된 피아노

I

I, II의 확정적인 요소
- 음형, 음가, 처음 나오는 시점

I, II의 불확정적인 요소
- 음형순서, 쉼표의 길이,
음형반복횟수, 총 연주시간

1/4음 낮게
조율된 피아노

II

마디5

표준 조율된 피아노

자유로운 배열로 반복가능

1/4음 낮게 조율된 피아노

자유로운 배열로 반복가능

마디 7

표준조율된 피아노

음형 I 을 자유로운 배열로 반복가능

(L.v.)

1/4음 낮게 조율된 피아노

음형 II 를 자유로운 배열로 반복가능

<악보 13> 《명암》 제2곡 마디 4-8

위의 <악보13>에서 확정적인 요소는 제1피아노와 제2피아노 상성부 I 과 II의 음형 A, B, C, D를 구성하는 음들과 음가, 그리고 첫 음형이 등장하는 시점뿐이다. 네 가지 음형을 구성하는 음들은 표준조율된 피아노와 1/4음 낮은 피아노에서 모두 동일하며 이는 제2곡의 제목인 ‘그림자’를 표현하는 도구로 기능한다고 추측된다. 이 음들은 모두 16분음표로 이루어져 있으며 비슷한 연음부로 묶여있어서 음가의 차이가 거의 나지 않는다. 또 사각형 부분이 시작되기 전 쉼표의 길이 역시 제2곡의 앞머리에 표시된 템포기호(Largo)와 메트로놈 속도(♩ = 60-69)로 인해 대략적인 측정이 가능하다.

반면 이 부분의 불확정적 요소는 작곡가가 명시한대로 음형 사이에 존재하는 각 음형의 연주순서와 쉼표의 길이이다. 먼저 각 음형들은 연주순서를 다양하게 조합하여 연주될 수 있다. 그리고 악보에 표시된 것처럼 사각형으로 표시한 부분은 마디 7까지 연주되도록 의도되었다. 즉 두 대의 피아노에서 네 가지의 음형들이 각각 자유로운 순서로 마디 4부터 마디 7까지 지속적으로 연주되어야함을 의미한다. 이 부분은 코릴리아노의 지시에 따라 같은 음형이 약간의 시간차를 두고 포개지듯 연주되거나 다른 음형이 대화하듯이 연주되며 반복될 것이다. 그리고 어떤 경우에도 두 대의 피아노가 동시에 같은 음형을 연주하지 않을 것이다. 이로써 두 대의 피아노의 수직적 울림과 총 연주시간은 예측할 수 없다. 이러한 《명암》 제2곡의 불확정적 요소는 3.2.1장에서 살펴보았던 브라운의 《가능한 형식들》, 슈톡하우젠의 《피아노 소품들》과 유사하다.

② 연주시간의 불확정성

《명암》에서는 앞장과 달리 음형은 고정되어 있지만 연주시간에만 자유가 부여되는 경우 또한 존재한다. 총 연주시간을 연주자의 재량에 맡기는 경우는 코릴리아노의 다른 작품 《피아노를 위한 오스티나토 환상곡》⁵⁴⁾에서도 이미 사용된 바 있다. 코릴리아노는 《명암》 제3곡 ‘섬광등’에서 이러한 시도를 하였다. 여기서 연주자는 리듬동기의 반복횟수 뿐 아니라 다이내믹의 정도도 자유롭게 정할 수 있으며 이로써 총 연주시간과 음향이 불확정적 요인으로 남게 된다(악보 14).

54) 《오스티나토 환상곡》은 코릴리아노 자신에게 첫 미니멀리즘 작품이라고 평가된 작품으로 베토벤의 교향곡 7번의 2악장의 주요 패시지를 수없이 반복하며 연주된다. 코릴리아노의 홈페이지에 따르면 그는 이 작품을 연주하는 연주자들에게 자유롭게 음형들을 반복해서 우연적인 연주결과가 창출되기를 기대하였다. 또한 동기의 반복 횟수에 완전한 자유가 부여됨에 따라 전체 연주시간이 크게 달라진다. 이 곡의 서문에는 다소 모순적이게도 연주시간이 대략 12분 정도로 소요된다고 표기되어 있으나 실제로 이 작품이 초연된 반 클라이번 국제 피아노 콩쿨의 본선 진출자들의 연주시간은 7분에서 20분까지로 다양하게 나타났다.
www.johncorigliano.com

마디 206 표준 조율된 피아노

¼음 낮게 조율된 피아노

A B C

C A B

accel. poco a poco

마디 212 (non troppo lunga) (non accel.)

ABC 순서로 반복하며 점점 커지기

crac. poco a poco (non troppo lunga) (accel. poco a poco)

CAB 순서로 반복하며 점점 빨라지기

f

ff

Too depress slowly - - - - - (ous)

<악보 14> 《명암》 제3곡 마디 206-212

위의 <악보 14>에 표기된 피아노의 주석에 따르면 제1피아노는 마디 208부터 210까지 제시된 열 두 개의 음, 즉 A그룹 네 음(A-G-B \flat -D), B그룹 네 음(A-E-B \flat -G), C그룹 네 음(A-D-B \flat

-E)들을 “♩ = 144-152 사이의 일정한 템포로 지속하면서 매우 천천히 크레센도”⁵⁵⁾하도록 지시되어 있다. 동시에 제2피아노는 그룹의 순서만 달리하여 C그룹 네 음, A그룹 네 음, B그룹 네 음들을 “제1 피아노와 같은 템포가 될 때까지 겹치지 않게 매우 서서히 속도를 높이며 계속 포르테를 유지”⁵⁶⁾하도록 지시되어 있다. 정리하자면 두 대의 피아노가 순서만 달리한 동일한 음형을 같은 속도와 같은 다이내믹(*f*)으로 도달할 때까지 각기 다른 다이내믹과 속도로 연주하여야 한다. 이로써 총 연주시간은 두 명의 피아노 연주자가 얼마나 서서히 속도를 변화시키느냐에 따라 달라지고 전체 음량 역시 연주자의 재량에 따라 서서히 증가하게 된다. 이렇게 코릴리아노는 연주 속도와 다이내믹을 변화시킬 것을 지시하여 변화의 정도를 연주자의 선택에 맡김으로서 불확정적 요소를 표현했다.

일찍이 불확정성 음악을 작곡했던 브라운과 슈톡하우젠의 작품에 나타나는 불확정성 아이디어는 이렇게 코릴리아노의 작품에서도 찾아볼 수 있다.

55) “Continue in exact tempo (♩ = 144-152). Crescendo *very slowly*.” Corigliano, *Chiaroscuro* for Two Pianos. G. Schirmer, Inc. 1997. 23쪽.

56) “Accelerate *very slowly* until finally attaining the tempo of Piano I. Do not synchronize until tempos are the same. Keep dynamic at forte.” 위의 악보.

3.3. 폴리템포(Polytempo)

《명암》의 제2곡 ‘그림자’에서는 폴리템포가 사용된다. 폴리템포란 두 개 또는 그 이상의 청각적으로 구분되는 템포를 동시에 사용하는 기법이다.⁵⁷⁾ 일반적으로 서양음악에서는 동시에 연주되는 두 개 이상의 성부 또는 그룹들이 동일한 시간 분할 아래에서 다양한 리듬을 사용한다. 그러나 폴리템포에서는 각 성부 또는 그룹들이 주어진 시간 자체를 다르게 분할한다. 특히 본 장에서 논의할 《명암》의 제2곡에서 나타나는 폴리템포는 동일한 음형을 다른 ‘템포’, 즉 다른 ‘속도감’을 가지고 있다는 점에서 다양한 ‘음가’에 초점을 맞추고 있는 폴리리듬, 폴리미터라는 단어와는 구별된다.

예를 들어 네 개의 음으로 이루어진 음형을 한 마디에 두 음씩 두 마디에 걸쳐 연주하는 것과, 같은 구성으로 한 마디에 한 음씩 네 마디에 걸쳐 연주하는 것은 연주자의 입장에서 바라볼 때 상당한 차이가 있다고 할 수 있다. 그것은 양자에 있어 연주자의 해석이 달라지기 때문이다. 만약 연주의 초점을 각각의 음에 맞춘다면 후자는 전자와 리듬상의 차이만을 가질 뿐이다. 그러나 초점을 네 개의 음으로 이루어진 악구의 ‘표현’에 맞춘다면 이는 단순히 리듬이 달라지는 데 그치는 것이 아닌 시간 자체의 분할이 달라지는 것으로 연주자의 호흡, 뉘앙스, 터치, 프레이즈 처리까지 다르게 접근될 것이다.

이렇게 연주 해석에 있어서 차이를 유발시키는 폴리템포 기법은 보다 더 입체적인 음향을 구현하는데 효과적이었고 이 기법은 리게티 등 20세기 초반 실험적인 작곡가들에게 즐겨 사용되었다.⁵⁸⁾

57) Stefan Kostka, *Material and Techniques of Twentieth-Century Music*, 3rd ed. (New Jersey: Prentice Hall, 2006), 130쪽.

58) 헨리 코웰(Henry Cowell, 1897-1965)은 4중주 《Euphometric》(1919)에서 폴리

이는 텍스처가 입체적으로 연주될 수 있는 효과를 창출함과 동시에 3.2장에서 살펴본 불확정성 음악을 야기하는 하나의 요소가 되기도 한다.

이러한 기법이 20세기에 들어서 처음 등장한 것은 아니다. 폴리템포라는 용어가 사용되진 않았으나 20세기보다 훨씬 이전인 르네상스 시대의 오케헨의 미사 《프롤라치오눔》(*Prolationum*)와 20세기 작곡가 리게티의 《피아노 연습곡 6번》‘바르샤바의 가을’(*Automne à Varsovie*, 1985)에서도 이러한 특징을 찾아볼 수 있다.

코릴리아노의 《명암》에서도 역시 이들과 유사하게 폴리템포가 사용되고 있는데 이들 세 작곡가 모두 ‘음형의 모방’이라는 요소를 공통적으로 구현하고 있다.

그러나 차이점 역시 존재한다. 오케헨의 미사 《프롤라치오눔》에서는 동일한 음형을 모방하지만 이들의 음가가 다르다. 리게티의 《피아노 연습곡 6번》은 각기 다른 음형을 사용하지만 하행하는 제스처가 동일하게 모방되며 이들의 음가 역시 다르다. 코릴리아노의 《명암》에서는 동일한 음형을 모방하고 있지만 이들의 양상은 두 가지 방식으로 나타난다. 첫째, 음형들이 다른 음가를 갖고 있는 경우와 둘째, 동일한 음형을 모방하지만 템포의 변화가 나타나는 경우이다. 오케헨, 리게티와 코릴리아노의 작품에서 나타나는 폴리템포의 특징을 표로 정리하면 다음과 같다(표 3).

템포, 폴리미터를 사용하였다. David Nicholls and Joel Sachs. "Cowell, Henry." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 2015년 11월 4일 접속. 엠마누엘 겐트(Emmanuel Ghent, 1925-2003)는 악기와 전자소리의 융합으로 인한 폴리템포 기법을 사용한 창시자였다. Brian Fennelly. "Ghent, Emmanuel." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 2015년 11월 4일 접속.

	음형	음가	템포 기호	연주결과
오케험 《프롤라치오눔》	4성부 중 2성부씩 동일한 음형	다른 음가	동일	완전한 조화를 이루어 인지하기 어려움
리게티 《피아노연습곡6번》	3성부가 모두 다른 음형, 동일한 하행 제스처	다른 음가	동일	입체적인 표현 가능
코릴리아노 《명암》	동일한 음형	다른 음가	변화	미분음 효과와 결합되어 보다 입체적인 표현 가능

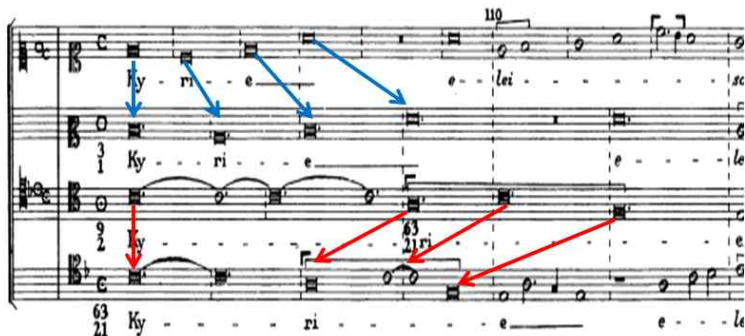
<표 3> 오케험, 리게티, 코릴리아노의 폴리템포 기법 비교

다음 장에서는 이 세 작품에서 나타나는 폴리템포의 공통점과 차이점을 살펴볼 것이다. 이 과정을 통해 《명암》에 등장하는 폴리템포의 고유한 특징을 알아볼 것이다.

3.3.1. 기존 작품의 예

먼저 오케험의 미사 《프롤라치오눔》 ‘키리에 II’에서는 캐논 방식의 폴리템포가 나타난다. 이러한 “하나의 성부로부터 두 개 이상의 성부를 끌어내는 르네상스 시대의 캐논”⁵⁹⁾ 방식은 코릴리아노의 《명암》에서도 찾아볼 수 있다. 아래의 <악보 17>은 오케험의 작품 중 캐논 방식의 폴리템포가 명확히 드러나는 부분이다.

59) 그라우트 외, *A History of Western Music 7th Edition*, Trans. 민은기 외 (역), (서울: 이앤비플러스, 2007) 225쪽.



<악보 15> 오케헴의 미사 《프롤라치오눔》 ‘키리에 II’

위 악보에서는 상위 두 개의 성부와 하위 두 개의 성부가 각각 동일한 음형을 다른 음가로 사용하고 있다. 각 성부들은 서로 다른 정률 기호를 사용함으로써 서로 다른 속도로 움직이게 된다. 이러한 “정률 캐논”⁶⁰⁾은 코릴리아노가 《명암》에서 구현한 폴리템포와 유사한 기법이다. 위의 악보를 연주되는 대로 읊기면 다음과 같다(악보 16).

60) 위의 글.



<악보 16> 오케햄의 미사 <프롤라치오눔> 중 키리에의 현대식 기보

오케햄의 정률 캐논이 서로 다른 정률 기호를 사용해 각 성부가 제각각의 속도로 연주됨에도 불구하고 이는 수직적으로 조화롭게 들린다. 같은 음형이 네 성부에서 다른 속도로 연주되고 있다는 사실을 인지하기 어려울 정도 전체적인 음향이 하나로 잘 어우러진다. 그러나 코릴리아노는 수직적 조화로우면서도 입체적인 음형의 표현을 강조한다.

입체적 음향을 뚜렷하게 드러내는 이러한 예는 리게티의 《피아노 연습곡 6번》에서 발견된다(악보 17). 리게티는 작품을 구성하는 리듬과 템포를 재료로 삼아 다양한 시도를 하였던 작곡가였던 만큼, 박절의 모호함과 텍스처의 입체적 표현을 구현했다.⁶¹⁾ 그는 각 성부에 리듬단위가 다른 여러 성부를 겹쳐서 이를 동시에 연주한다.⁶²⁾ 여기서 겹쳐지는 음형들은 성부와 리듬은 다르지만 모두

61) 리게티는 1980년 콘론 넬캐로우의 자동 피아노를 위한 음악을 처음 접하고 박절적, 리듬적 구조의 복잡성에 매료되었다. 그러나 넬캐로우와 다르게 리게티는 자동 연주 기능이 아닌 실제 연주를 통해 그 복잡성을 실현시켰다는 점에서 의의가 있다. 이희경, 『리게티, 횡단의 음악』 (서울: 예술, 2004), 263쪽.

62) 이신우, “리게티 음악에 나타난 아프리카 음악의 영향-피아노 에튀드 제 1권을 중심으로-”, <낭만음악 통권47호> (서울: 낭만음악사, 2000), 46쪽.

하행하는 제스처를 가지고 있다는 공통점이 있다. 따라서 이 역시 오케험과 코릴리아노의 작품과 마찬가지로 모방을 통해 발생하는 폴리템포라고 할 수 있다.



<악보 17> 모방기법을 통한 폴리템포의 예,
리게티 연습곡 제6번 마디 33-34

위의 <악보 17>에서 각기 다른 리듬을 가진 세 개의 성부들은 서로 다른 시간성을 가지고 독립적으로 운용되나, 각각의 성부를 살펴보면 모두 동시에 한 방향으로 하행하는 제스처가 유사하므로 이 또한 모방이라고 할 수 있다. 각 성부의 제스처는 다음의 악보와 같다(악보 18).



<악보 18> <악보 17>에서 독립적인 리듬을 갖는 세 성부

위의 악보에서 보듯이 각 성부의 하행하는 방식이 다소 차이는 나지만 동일한 악센트와 프레이징, 크레센도의 위치로 보아 전체적인 텍스처가 통일되어 하행하고 있음을 쉽게 인지할 수 있다. 오케스트라와 리게티는 화성어법의 차이 때문에 이질감이 있기는 하나 모두 모방적인 폴리포니를 사용하고 있다. 다음 장에서는 이러한 폴리템포 기법이 사용된 코릴리아노의 《명암》의 예를 첫째, 동일한 음형이 다른 음가로 사용되어 폴리템포가 나타나는 경우와 둘째, 템포의 변화가 나타나 폴리템포가 구현되는 경우로 구분해 살펴보고자 한다.

3.3.2. 코릴리아노의 작품 예

① 서로 다른 음가로 인한 폴리템포의 예 - 《명암》 제2곡

《명암》의 제2곡 ‘그림자’ 마디 9와 10에서는 제1피아노의 두 성부 안에서 폴리템포가 나타난다. 이 두 성부는 순차하행하는 동일한 음형 ‘G-F#-E-D#-C#-Bb’을 각기 다른 음가로 연주하며 폴리템포를 구현한다(악보 19).

<악보 19> 폴리템포의 예,
제2곡 마디 9-10

위의 <악보 19>의 제1피아노 상성부가 한 박자 먼저 ‘G-F#-E-D#-C#-Bb’ 음형을 연주하고 뒤따르는 하성부는 셋잇단음표로 같은 음형을 연주하면서 제1피아노보다 $\frac{2}{3}$ 박 먼저 Bb에 도달한

다. 이 때 각 음정들이 연주되는 음가를 표로 만들면 다음과 같다 (표 4).

	G	F#	E	D# = E b	C# = D b	B b
상성부	3박	1박	1박	1박	2박	1박
하성부	3 $\frac{3}{4}$ 박	$\frac{3}{4}$ 박	$\frac{3}{4}$ 박	$\frac{3}{4}$ 박	1박	1 $\frac{3}{4}$ 박

<표 4> 폴리템포가 구현되는 제2곡 마디 9-10의 각 음가들의 박자표

위의 <표 4>를 보면 한 박자 먼저 시작하는 상성부보다 하성부가 첫 음 G를 더 오래 지속한다. 이에 뒤따르는 5개의 하행하는 음들은 상성부보다 빠른 박자로 진행하여 상성부보다 B b 에 먼저 도달한다. 즉 두 성부는 동일한 음들의 음가가 아주 조금씩 어긋나며 마치 이 곡의 부제인 '그림자'의 시각적 이미지가 청각적으로 구현되는 것과 같은 효과가 나타난다. 위의 <악보 19>가 한 대의 피아노에서 나타나는 두 성부의 폴리템포의 예라면 다음 악보는 두 대의 피아노에서 나타나는 세 성부 폴리템포의 예이다(악보 20).

마디 26

표준 조율된 피아노

1/4음 낮게 조율된 피아노

<악보 20> 세 성부 폴리템포가 나타나는 예,
《명암》 제2곡 마디 26-27

<악보 20>에서 제2피아노 중성부의 'G-F#-E-D#-C#'는 제1피아노 상성부의 'F#-E-D#-C#'보다 반 박자 먼저 시작하며 점8분음표(♩)로 일정하게 하행한다. 이 때 유사한 음형을 가진 제2피아노의 상성부는 한 옥타브 아래에서 이 두 성부와 다른 템포로 연주된다. 이 부분을 같은 옥타브권에서 하나의 악보로 정리하면 다음과 같다(악보 21).



<악보 21> <악보 20>을 동일한 옥타브권으로 나타낸 악보

위의 악보를 보면 세 개의 유사한 음형이 각기 다른 리듬형으로 병치된다. 이 부분은 앞 장에서 살펴본 하행하는 제스처를 모방하는 리게티의 폴리템포와 유사하다. 이처럼 악보 상에서 템포기호의 변화가 아닌, 서로 다른 음가를 가지고 폴리템포를 나타내는 예는 《명암》 제3곡 ‘섬광등’에서도 나타난다(악보 22).

마디 118

표준 조율된 피아노

1/4음 낮게 조율된 피아노

두 대의 피아노 상성부에서 동일한 음형, 서로 다른 음가로 폴리템포가 구현됨

마디
122

폴리템포

<악보 22> 서로 다른 음가로 폴리템포 구현하는 예,
제3곡 마디 118-126

위 악보의 제1피아노는 선율의 모든 음을 2분음표(♩)단위로 진행하고 있고 제2피아노는 제1피아노와 동일한 선율이지만 모든 음을 2.5박(♩ + ♪)단위로 진행하고 있다. 이러한 진행 결과로 제2피아노가 8박자 먼저 시작했음에도 끝나는 지점은 같아진다. 같은 선율일 뿐 아니라 화음의 진행이 동일함이 명확하게 인지된다. 이렇게 동일한 진행이 음역대와 조율이 다르므로 인해 폴리템포를 확연하게 인지할 수 있다.

② 템포 기호의 변화로 인한 폴리템포

Slightly faster ♩ = ca. 76

Standard tone

(p)

(r.h. in time)

(l.h. accel.)

mf

Tuned quarter-tone lower

<악보 23> 템포기호의 변화로 폴리템포가 구현되는 예,
제2곡 마디 11-12

위의 <악보 23>을 보면 제1피아노 마디 11과 12에서는 상성부가 연주한 ‘G-F#-F#-E-E-D#-D#-C#-C#-Bb’ 음형을 하성부가 동일하게 연주한다. 그러나 상성부는 지시된 템포(Slightly Faster, ♩ = ca. 76)대로, 하성부는 점차 빨라지도록(accel.) 지시되어 있다. 그 결과 음형을 시작하는 지점은 하성부가 상성부보다 ♩분음표 기준으로 약 여섯 박자 늦지만 끝나는 지점은 두 박자 늦다. 다시 말해 하성부가 같은 음형을 가진 상성부보다 조밀하게 연주되어 빠른 속도감을 표현한다.

코릴리아노는 이와 같이 동일한 음형과 동일한 음가를 가졌지만 템포지시에 변화를 주는 방식으로 다른 속도감을 표현하였다.

템포기호의 변화에 따른 폴리템포가 두 대의 피아노에서 보다 복잡하게 실현된 예는 다음과 같다(악보 24).

The image shows a musical score for two pianos. The top system is for a '표준 조율된 피아노' (Standard Tuned Piano) and the bottom system is for a '1/4음낮게 조율된 피아노' (Piano tuned 1/4 tone lower). The score includes tempo markings such as 'r.h. in time', 'accel', and '(molto)'. There are also performance instructions like 'l.h. accel.' and 'after-tone lower (1/4, 1/2 time)'. The notation includes treble and bass staves for both pianos, with various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

<악보 24> 네 성부의 폴리템포가 구현되는 예,
제2곡 마디 17-20

위의 <악보 24>는 네 성부에서 폴리템포가 나타나는 예이며 각 성부가 모방대위를 이루고 있다. 제1, 2피아노의 상성부는 마디 17에서는 박자를 일정하게 유지하도록(r.h. in time), 중성부는 점점 빨라지도록(l.h. accel.) 표기되어 있고 마디 18부터는 네 성부 모두 빨라지도록 지시되었다.

이 부분의 박자는 3/2로, 2분음표(♩) 세 개가 한 마디를 구성하는 것이 원칙이다. 그러나 이 음들은 상성부의 템포보다 빠르게 연주되기 때문에 두 피아노의 중성부에서 2분음표 세 개 이상의 박들이 한 마디 안에 들어가게 된다. 다음의 <표 5>은 위의 악보의

마디 18부터 20까지 각 마디 안에 들어가는 박의 개수를 정리한 것이다.

	마디 18	마디 19	마디 20
제1피아노 상성부	3(박) (2분음표 기준)	3	3
제1피아노 중성부	3	3.25	4
제2피아노 상성부	3	3	3
제2피아노 중성부	4	3.25	3.5

<표 5> 제2곡 마디 18, 19, 20에 각각 연주되는 네 성부의 박의 개수

위의 표에서 보듯이 각 피아노의 상성부는 한 마디 안에 세 박이 들어있으며 캐논형식으로 진행한다. 또 각 피아노의 하성부는 규칙이 없이 다양한 음가들로 구성되어 있으며 점점 빨라진다. 이렇게 두 대의 피아노에서 템포 변화 기호가 각각 다르면 한 마디 안에 들어있는 박의 개수가 네 성부 모두 달라진다. 즉 이 부분은 궁극적으로 템포 변화 기호로 인해 대위적 폴리템포를 구현되고 있으며 지금까지 3.3장에서 다루었던 폴리템포의 많은 예들 가운데 가장 복잡한 양상을 띠고 있다고 할 수 있다. 이러한 폴리템포의 구현은 앞서 3.1장에서 살펴보았듯 제2피아노가 4분음 낮게 조율됨에 따라 보다 입체적인 음향이 구현될 것으로 예상된다.

위에서 논의한 내용을 종합했을 때, 코릴리아노의 《명암》에서는 르네상스 시대의 오케스트라의 정률캐논과 20세기의 리게티의 폴리템포 아이디어가 사용된 듯하다.

더 나아가 코릴리아노는 기존의 양식들에 자신만의 어법을 더

해 네 성부의 대위적 폴리템포를 실현하며 이는 미분음 양식과 혼합되어 새로운 음향효과를 창출한다. 코릴리아노의 작품은 특별히 동일한 음형을 가진 여러 성부가, ‘조율이 다른 피아노’를 사용함으로써 보다 효과적으로 폴리템포를 구현하고 있다.

여기서 흥미로운 것은 그가 사용하는 폴리템포 양식은 그 자체에만 의미가 있는 것은 아니라는 점이다. 그가 사용한 폴리템포의 음형은 3.5.장에서 다룬 코랄 파생음형의 변형인 순차하행음계이며 이 하행음계를 첫째, 시간의 차이를 두고, 둘째, 한 대의 피아노가 미분음정 낮게 조율됨으로써 제2곡의 제목인 ‘그림자’의 이미지를 드러낸다고 할 수 있다. 이렇게 미분음 양식과 폴리템포 양식은 밀접한 연관성을 가지고 결합하고 있으며 이를 코랄에서 파생한 음형을 사용하였다는 점은 본 작품에 혼용된 양식들의 유기적인 관계성을 잘 나타내고 있다고 해석된다.

3.4 바로크 양식의 인용

코릴리아노와 비슷한 시기에 미국의 주요 작곡가 중 하나였던 록버그(George Rochberg, 1918-2005)는 20세기 초에 직면한 모더니즘의 딜레마를 극복하기 위해 변화를 시도했다. 그는 급변하는 시대에 부응하는 새로운 음악적 제스처가 필요하다고 주장했고 과거의 전통음악과 총렬음악을 병치하는 ‘인용기법’을 사용했다. 록버그의 《죽음과 시간》(*Contra mortem et tempus*, 1965)과 베리오(Luciano Berio, 1925-2003)의 《신포니아》(*Sinfonia*, 1968) 등에서 나타난 인용 기법⁶³⁾은 당시의 모더니즘 작곡가들에게 새로운 돌파구가 되었다.

코릴리아노 역시 《명암》의 제3곡 ‘섬광등’에서 바로크 시대의 코랄 양식을 인용하였다. 이 곡에서 코랄은 원곡의 선율이 그대로 사용되어 이전 부분의 음악과 이질감이 크기 때문에 청자들이 매우 쉽게 인지할 수 있다. 뿐만 아니라 이 작품에서 코랄은 상당히 중요한 의미를 담고 있으며, 다양한 해석의 여지가 가능하다. 본고

63) 서정은은 인용기법에 대해 “....이미 존재하는 음악을 - 전체로든 단편으로든, 타작곡가의 작품이든 자신의 작품이든 혹은 구전하는 민요든 - 자신의 음악작품에 인용하는 기법은 서양의 중세 이래 많은 작곡가들이 사용해 온 작곡방식 중 하나로, 페로탱(Perotin, 12세기말-13세기초), 조스캥 데 프레(Josquin des Prez, ca. 1450-1521), 바흐(J.S. Bach, 1685-1750), 브람스(J. Brahms, 1833-1897), 말러(Gustav Mahler, 1860-1911), 아이브즈(Charles Ives, 1874-1954), 베리오(L. Berio, 1925-2003)를 비롯해 수많은 작곡가들로부터 일일이 열거하기 어려울 만큼의 다양한 예들을 발견할 수 있다...”라고 언급하였다. 서정은, “숨겨진 인용을 통한 두 세계의 병존과 대위: 헬무트 락헨만 《아칸토》(Accanto, 1975/76)의 경우”, <서양음악학> 제 14-3호, (서울: 서양음악학회, 2009) 179쪽. 필자는 이처럼 오랜 역사를 갖는 인용기법 중에서, 과거의 작곡가들이 사용한 인용과 록버그, 베리오 등의 20세기 작곡가들이 사용한 인용 간에는 큰 차이점이 있다고 판단한다. 20세기 이전의 음악은 어느 시대이건 결국 ‘조성음악’이라는 귀결점을 가지고 있지만 20세기 이후의 음악은 ‘조성’의 개념이 무너졌기 때문이다. 즉 20세기 이전 작품에서 아무리 과거의 음악을 인용한다고 하더라도 ‘조성’이라는 공통분모가 있기 때문에 음악 어법이 이질적이지 않다. 그러나 20세기 이후 작품에서는 과거의 음악을 인용하는 것 자체가 이질감을 주며 이로써 과거의 인용과는 구별되는 새로운 음악적 효과를 창출하게 된다.

에서는 《명암》에서 사용된 바로크 코랄 양식의 인용을 두 가지 의미로 해석하려고 한다. 바로크 코랄은 첫째, 《명암》에서 사용된 다섯 가지의 양식들 중 하나의 양식으로 사용되었다는 점과 둘째, 20세기 현대 작곡가들이 사용하였던 인용기법에 코랄선율이 사용되었다는 점이다.

먼저 첫 번째 의미는 코릴리아노가 《명암》에서 다양식 중의 하나로 르네상스와 바로크 시대 작곡가들의 주된 작곡 장르였던 ‘코랄양식을 사용’한 것이다. 여기서 초점을 맞추려고 하는 대상은 다른 양식들처럼 이 작품에 병존하고 있는 ‘코랄양식의 사용’이지 코랄을 인용한 기법이 아니다. 즉 이 작품에는 앞서 언급한 미분음 양식, 불확정성 양식, 폴리템포 양식들과 함께 르네상스와 바로크 시대의 코랄양식이 나타나고 있다고 볼 수 있다.

두 번째 의미는 코릴리아노가 《명암》에서 앞서 언급한 록 버그와 베리오처럼 ‘인용’기법을 취할 때, 바로크 코랄선율을 빌려온 것이다. 여기서는 주목할 대상이 ‘코랄’이 아닌 ‘인용’이 된다. ‘인용’ 기법의 소재는 코랄에만 국한되는 것이 아니라 모든 기존 음악의 재료들이 가능하다. 20세기 초 작곡가들이 시도한 ‘인용’기법이 《명암》에서도 사용되었다는 점이 중요하며 이 때 차용한 선율이 단지 바로크 시대의 코랄일 뿐이다.

위의 두 가지 의미를 통해 《명암》에 등장하는 코랄은 ‘코랄 선율 자체가 음악적 재료로 사용된 것’으로 볼 수도 있고, 혹은 코랄이 기존 음악의 소재 중 하나로서 ‘인용’된 것으로 볼 수도 있을 것이다.

본 장에서는 1장, 2장, 3장의 구성 방식과 다르게 앞서 언급한 것을 토대로 기존 작품의 예를 두 가지로 나누어 고찰하려고 한다. 먼저 다양식 중 하나로 기능하는 코랄 양식의 기존 작품을 살펴본 후 코릴리아노의 《명암》과 동일하게 ‘양식의 사용’과 ‘인용’이라

는 두 가지 의미를 모두 내포하고 있는 베르크의 바이올린 협주곡을 논의하고자 한다.

3.4.1 기존 작품의 예

① 코랄

앞서 언급한 다양식들, 즉 미분음, 불확정성 음악, 폴리템포의 예와 다르게 코랄양식은 기존에 그 자체가 하나의 작품이었다. 코랄(독 : Choral, 영: Chorale)은 독일 개신교의 회중찬송을 가리키는 용어로 미국에서는 현재 ‘합창’과 동의어로 사용된다.⁶⁴⁾ 네 개의 성부가 동일한 리듬으로 진행되는 코랄양식의 대표적인 작곡가는 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)이다. 바흐는 30개의 코랄과 이것을 재화성화한 400여곡의 작품을 작곡하였다.⁶⁵⁾ 바흐는 방대한 작품에서 코랄양식을 적극적으로 사용했고⁶⁶⁾ 그의 코랄은 19세기에 다시 재조명되어 후대의 많은 작곡가들에게 영향을 끼쳤다.⁶⁷⁾

코릴리아노는 《명암》의 서문에서 자신이 《명암》 제3곡에서 전통적인 조성음악의 상징으로서 바흐의 코랄을 인용하였다고 언급했다.⁶⁸⁾ 그러나 필자가 찾아본 바 이 작품에 등장하는 네 성부 스타일은 바흐 코랄의 작품 자체가 아닌, 코랄 ‘양식’이라고 할 수 있다. 제3곡에서 등장하는 코랄 부분과 유사한 선율을 가진 바흐의 코랄 작품⁶⁹⁾은 존재하지만, 박자와 일부 화성의 양상이 다르게 나타난다.

64) "Choral." The Oxford Dictionary of Music, 2nd ed. rev. Ed. Michael Kennedy. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 2015년 12월 1일 접속.

65) 위의 글.

66) Robert L. Marshall and Robin A. Leaver. "Chorale." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 2015년 12월 6일 접속.

67) 위의 글.

68) "Here the music quotes a chorale by Bach, symbolic of our stable and traditional harmony..." 악보 서문 참고.

69) 바흐 칸타타 《Herr Gott, dich loben alle wir BWV 130/6》 ‘Darum wir

즉 코릴리아노는 그가 바흐의 코랄을 인용했다고 직접 언급했지만, 실제로 바흐의 코랄 중 유사한 작품은 있으나 완벽히 일치하는 작품은 존재하지 않는다. 이러한 불일치는 바흐가 가장 독보적인 코랄 작곡가로 알려져 있었기 때문에 코릴리아노가 이 작품에서 인용한 코랄을 의심의 여지없이 바흐의 것으로 추측한 데서 기인한 듯하다.

제3곡에 인용된 선율은 현재 한국 개신교의 회중 찬송 1장 《만복의 근원 하나님》(Praise God from whom all blessings flow, 1551)과 가장 근접하다(악보 25). 이 원곡의 작곡가는 프랑스의 음악 이론가이자 작곡가였던 루이 부르즈아(Louis Bourgeois, 1510-1561)⁷⁰⁾이다. 즉 부르즈아의 곡을 후에 바흐가 차용하여 자신의 칸타타에서 그 선율을 사용하였다고 볼 수 있다. 당시의 음악적 관습을 고려할 때 기존에 존재했던 선율을 작곡가들이 자신의 작품에 자연스럽게 차용하였으며 코릴리아노가 《명암》 제3곡에서는 부르즈아의 회중 찬송이 약간의 차이를 가지고 등장한다.

billig(Chorale)' (1724)과 《*Herr Gott, dich loben alle wir* BWV 326》에서 유사한 선율이 발견된다.

70) 그는 종교개혁을 주도한 칼빈(John Calvin, 1509-1564)이 제네바에서 편찬한 제네바 시편가의 일부를 작곡한 주도적인 인물이다. "Louis Bourgeois." *Wikipedia*, The Free Encyclopedia, 12 Oct. 2015. Web.

L. Bourgeois, 1551

V₆ I V I₆ IV V₃ I - - vii₆ V IV I₆ V I IV I

<악보 25> 《명암》 제3곡에 인용된 별시오스 회중찬송 1장 전곡

<악보 25>에서 볼 수 있듯이 《만복의 근원 하나님》은 전형적인 코랄 양식의 작품이다. 이 코랄은 모든 화음이 협화음으로 구성된 내림 마장조 조성을 가지고 있으며 코릴리아노가 언급한(본고 70쪽 각주 68 참고) “전형적인 조성음악의 상징”이 되는 듯하다. 또한 부르즈아의 코랄은 네 개의 성부가 마디 7과 8의 알토 선율을 제외하고 일정하게 4분음표의 음가로 진행되고 있다. 이 곡의 상성부 선율은 회중 찬송이 가능하도록 음역대가 넓지 않은 단순한 음고를 사용하고 있다. 이렇듯 부르즈아의 코랄은 협화음으로만 구성되고 동일한 음가로 네 개의 성부가 진행하며 선율 역시 단순하기 때문에 종교적인 색채가 강하다고 볼 수 있다. 위의 악보의 마지막 두 마디는 회중 찬송의 ‘아멘’ 부분이며 코릴리아노 《명암》 제3곡에는 나오지 않는다.

② 베르크의 바이올린 협주곡

기존의 음악 양식을 끌어다 쓰는 인용 기법은 중세, 르네상스 음악에서도 널리 사용되는 기법이었지만 20세기에 들어서면서 작곡가들이 사용하는 인용기법은 그 범위와 비중이 중세, 르네상스보다 확장되었다. 코릴리아노 역시 이미 완결된 코랄 작품을 《명암》 작품 안에 삽입하였고 이렇게 바하의 코랄 원곡이 거의 완전하게 드러나는 작품으로 멘델스존(Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1808-1847)의 교향곡 5번 《종교개혁》(*Reformation*, 1829-1930/1932)이 있다.⁷¹⁾ 그러나 코릴리아노의 활동 시대가 20세기인 만큼 과거의 양식들과의 충돌로 인한 이질감이 멘델스존보다 상대적으로 크다.⁷²⁾ 멘델스존 작품은 조성음악 안에 코랄양식을 썼기 때문에 양식의 차이가 있을 뿐 화성어법은 동일하다고 볼 수 있지만, 무조음악 이후 작곡가들이 코랄양식을 인용하는 것은 무조음악 안에 조성음악을 삽입함으로 인해 어법상의 충돌이 발생하게 된다. 예를 들어 슈니트케의 《현악 4중주 3번》에 인용되는 라소의 모테트 《성모애가》(*Stabat Mater*, 1585), 베토벤의 《현악 4중주 제16번 대푸가》가 그러한 예이다.

본 장에서는 이러한 화성적 차이점이 명확하게 드러나고 있는 20세기 작곡가 베르크의 《바이올린 협주곡》을 통해 인용기법을 살펴보고자 한다. 특히 베르크의 《바이올린 협주곡》 2악장 아다지오 부분에서는 바흐의 칸타타 제60번 《*O Ewigkeit, du*

71) Jeanette Bicknell, 'The Problem of Reference in Musical Quotation: A Phenomenological Approach', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 59, No. 2, (New Jersey: Wiley on behalf of American Society for Aesthetics, 2001), 185-186쪽.

72) 멘델스존 역시 코릴리아노와 유사하게 코랄의 원형을 청각적으로 인지할 수 있도록 배치해두었다. 작곡가들이 기존의 작품을 인용할 때 보통 본래의 작품에 살짝 변형을 가하고 큰 틀은 유지한다. 이때 대체로 곡 전체를 인용하기보다는 작품의 일부만을 인용한다. 반면 멘델스존과 코릴리아노는 코랄 전체를 작품에 가져온 점이 멘델스존과 코릴리아노에게서 공통적으로 나타나는 특징이다.

Donnerwort》(오 영원이여, 그대 무서운 말이여)의 마지막 코랄 ‘*Es ist genug!*’을 인용하고 있다. 베르크는 바흐의 코랄을 원형 그대로 인용하고 있으며 앞서 전술한 대로 코랄 ‘양식의 사용’과 ‘인용’기법의 사용으로 두 가지 의미를 모두 내포하고 있다(악보 26).

The image shows a musical score for the Adagio movement of Berg's Violin Concerto, Op. 4. The score is in 4/4 time and marked 'ADAGIO'. It features a piano introduction and a vocal entry. The score is annotated with three blue boxes:

- 바흐 코랄과 대비** (Bach Chorale Contrast): Located in the upper right, pointing to the piano introduction.
- 바흐 코랄 인용부분** (Bach Chorale Quoted Section): Located in the middle right, pointing to the vocal entry.
- 바흐 코랄과 대비** (Bach Chorale Contrast): Located in the lower right, pointing to the piano introduction.

The score includes parts for Piano (P), Violin (V), Viola (Vi), Cello (C), and Double Bass (B). The vocal part is marked 'Soprano' and 'Alto'. The lyrics are in German: 'Es ist genug! - Herr, was ist dir ge-'. The score is marked with 'ppp' (pianissimo) and 'pp' (piano) dynamics.

<악보 26> 베르크의 《바이올린 협주곡》2악장 아다지오 시작부분

위의 악보의 마디 136의 바이올린 선율은 바흐의 화성어법을 가지고 있으며 동시에 연주되는 반주부는 조성이 없고 반음계가 많다. 이로써 조성적인 바이올린 선율과 무조적 반주부분은 화성어법상 대비를 이루며 서로 다른 텍스처를 부각시킨다. 여기서 인용된 바흐의 칸타타 원곡의 악보는 다음과 같다(악보 27).

베르크가 인용한 부분

Nº 5. Choral (Eigene Melodie)

Soprano
Es ist ge - nug: Herr, wenn es dir ge - fällt, so span - ne mich doch

Alto
Es ist ge - nug: Herr, wenn es dir ge - fällt, so span - ne mich doch

Tenore
Es ist ge - nug: Herr, wenn es dir ge - fällt, so span - ne mich doch

Basso
Es ist ge - nug: Herr, wenn es dir ge - fällt, so span - ne mich doch

<악보 27> 바흐 《칸타타 BWV 60》 시작부분

위의 <악보 26>과 <악보 27>에서 보듯이 베르크는 바흐의 선율을 그대로 사용하고 있다. 그는 바흐의 코랄선율을 인용함으로써 무조적인 자신의 텍스처에 전형적인 조성음악을 병존시키며 두 어법 간의 충돌을 의도하는 듯하다. 대표적인 12음 기법 작곡가를 알려진 베르크는 이 곡에서 12음 기법 양식과 함께 바흐 코랄뿐 아니라 민요양식 등 여러 양식들을 음악의 재료로 사용하고 있다.

다음 장에서 살펴볼 코릴리아노의 《명암》은 베르크의 아이

디어와 매우 흡사하다. 베르크의 《바이올린 협주곡》이 1935년 작품임을 감안하였을 때 코릴리아노가 베르크의 작품에서 아이디어를 받았을 가능성이 있다고 볼 수 있다.

3.4.2. 코릴리아노의 작품 예

코릴리아노의 《명암》 제3곡의 코랄은 3.4.1장에서 살펴본 대로 코랄을 다양식 중 하나로 사용한 의미와 인용기법을 나타내는 도구로서 코랄선율을 차용한 것의 의미를 모두 가지고 있다. 베르크의 작품에서처럼 《명암》 제3곡의 코랄은 부르즈아의 코랄과 거의 일치한다(악보 28). 그리고 이 선율은 총 3회에 걸쳐 연속하여 나타난다.

92 Standard tone

Tuned quarter-tone lower

화음이 바뀌는 부분

pp *legatissimo, in time*

(a = 72-76)

pp *legato*

<악보 28> 《명암》 제3곡 중 코랄, 마디 92-110

위의 <악보 28>에서 코릴리아노의 인용부는 모두 2분음표로 구성되어 있고 하나의 동기가 끝날 때는 (세 번째 동기를 제외하고) 온음표를 사용하여 본고 앞서 살펴본 부르즈아 회중 찬송의 페르마타와 동일한 음가를 나타낼 수 있다.

한편 부르즈아의 《만복의 근원 하나님》과 《명암》 제3곡의 화성은 큰 틀에서는 동일하지만 세부적인 면에서 약간의 변형이 일어난다. 변화가 나타나는 지점이 대체로 한 프레이즈의 중간부분, 즉 마침 부분보다 상대적으로 덜 중요한 부분에서 구성음이 완전히 다른 화음이 아닌, 대리화음 또는 대체가능한 화음으로 쓰이고 있기 때문에 화성화 양상이 다름에도 불구하고 거의 유사한 텍스처로 인식된다.

특히 흥미로운 점은 코릴리아노가 인용음악을 구성함에 있어 미분음 장치를 적극적으로 활용하였다는 점이다. 《명암》 제3곡의 코랄인용부가 등장하기 전까지는 조성이 없으며 지속적으로 미분음정이 등장하고 있다. 그런데 제3곡에서 조성음악인 코랄이 인용될 때 미분음정이 서서히 배제된다. 인용부는 총 50마디로 이루어져 있는데 이 중 처음 열 마디까지만 미분음이 연주되고 나머지 마디는 미분음으로 조율된 피아노가 아예 연주되지 않는다. 다음의 <악보 31>에서는 제2피아노 주자가 표준조율된 제1피아노로 이동하여 표준조율된 피아노에서 두 명의 연주자가 함께 연주하는 부분이다(악보 29).

표준 조율된 피아노

마디 104

제2주자가 일어나서
표준 조율된 피아노로 이동

표준 조율된 피아노

표준 조율된 피아노

맥놀이 현상 사라짐

<악보 29> 제3곡에서 표준 조율된 피아노로만 연주되는 부분,
마디 104-117

위의 <악보 29>의 마디 104부터 제2주자는 표준 조율된 피아노로 자리를 옮겨서 두 명의 연주자 모두 표준 조율된 피아노를 사용한다. 이에 따라 위 악보의 화살표 부분부터는 미분음정으로 인한 맥놀이 현상도 없어진다. 코릴리아노는 마디 111에 다음과 같이 지시하였다.

“제2피아노 주자가 자리에 도착할 때까지 페르마타(마디 111)
를 연주하라”⁷³⁾

“두 명의 연주자가 표준조율된 피아노로 연주하라”⁷⁴⁾

73) * Play fermata only if needed for Pianist II to reach position.

74) ** Both players play standard piano.

이러한 지시에 따라 코랄 인용부분이 연주되었을 때 마치 옛 향수를 불러일으키는 듯 하는 효과와 더불어 음악적 몰입도가 상승하게 된다. 다시 말해 작곡가에 의해 철저하게 의도된 장치들, 즉 무조성에서 조성으로의 갑작스러운 전환, 연주 시작부터 약 8분 간 지속되었던 맥놀이 현상이 사라지며 표준조율된 음정으로만 연주, <악보 28>의 마디 95와 마디 96의 대비되는 악상기호 등으로 인하여 코랄이 이 작품과 매우 긴밀하게 연합하여 기능하고 있음을 발견할 수 있다.

3.5. 음형소재의 고전주의적 운용방식

앞장에서 논의하였듯이 코릴리아노는 《명암》에서 현대적 시도인 미분음정, 불확정적 요소 그리고 폴리템포를 사용하였고 제3곡 ‘섬광등’에서는 바로크의 코랄을 양식적, 음향적으로 상당한 의미를 두고 인용하였다. 이제 본 장에서는 코릴리아노가 기존 작품의 양식뿐 아니라 작곡의 방법론적 측면인 동기운용방식에 있어서도 다양한 식적인 면모를 보이고 있는지 살펴보려고 한다.

먼저 《명암》에는 작품 전반에 걸쳐 그대로 또는 변형되어 나타나는 음형동기가 있는데 이 동기는 코랄인용부분에서 파생되었으며 본 작품의 중요한 아이디어가 되는 듯하다. 특히 이 음형동기가 《명암》에서 사용되는 방식은 고전주의적 작곡 방식이라고 해석할 수 있다. 그러나 18세기 후반의 많은 작곡가들이 공통적으로 사용한 이 작곡 방식은 예컨대 당시의 대표적인 음악 장르였던 소나타, 협주곡, 교향곡의 1악장에서 흔히 볼 수 있는 것이다. 예를 들어 모차르트의 기악 협주곡, 베토벤의 피아노 소나타나 교향곡 등에서 그 수를 세는 것이 무의미할 만큼 매우 빈번하게 발견된다. 이러한 이유로 본 장에서 이 중 어느 한 곡만을 지정하여 예를 드는 것은 무리가 있다고 판단된다.

따라서 이 장에서는 앞의 논의방식과 달리 기존 작품의 예를 따로 다루지 않고 곧장 코릴리아노의 《명암》에서 나타나는 고전주의적 동기운용방식에 대해 살펴볼 것이다. 그리고 이를 토대로 《명암》은 작곡을 전개하는 방식에 있어서 고전주의적 방식을 택하고 있음을 밝히려고 한다.

3.5.1. 코릴리아노의 작품의 예

제3곡 ‘섬광등’에 등장하는 코랄인용부분의 첫 마디와 여기서 파생된 음형 동기는 다음과 같다(악보 30).

The image shows a musical score for '섬광등' (Flashlight) by Corigliano. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Standard tone' and the second is 'Tuned quarter-tone lower'. The second system has a red box highlighting a specific rhythmic motif. The tempo is 'pp' and 'legatissimo, in time'. The key signature is Bb and the time signature is 4/4. The score includes Roman numerals Bb: IV, V46, and I.

<악보 30> 《명암》 제3곡, ‘섬광등’ 인용부분 첫 두 마디




그러나 코릴리아노는 위의 악보에 나타난 화음의 구성음들을 모두 사용하지 않고 최상성부만을 동기로 사용했고, 이를 변화 및 발전시켰다(악보 31).

The image shows a musical notation for '섬광등' (Flashlight) showing a specific rhythmic motif. The notation is in treble clef and shows a sequence of notes: Bb, A, G, F, E, D, C, Bb.

<악보 31> 인용부분에서 발췌된 동기음형

이 동기음형은 네 개의 순차하행하는 음형으로 그다지 특별한

진행은 아니다. 그러나 코릴리아노는 이 음형을 제3곡 ‘섬광등’ 전체에서 세 가지 형태로 사용하고 있으며 여러 다른 음형들 사이에서도 쉽게 인지할 수 있다. 세 가지 형태를 나타낸 표는 다음과 같다 (표 6).

	구성 음정	‘섬광등’ 내에서 사용된 횟수
순차하행 음계 원형		9회 ⁷⁵⁾
원형의 단축		5회 ⁷⁶⁾
원형의 확장 ⁷⁷⁾		3회 ⁷⁸⁾

<표 6> <악보 31>에서 파생된 순차하행음계의 형태 및 등장횟수

75) 마디30 제 1피아노, 마디31 제 1피아노, 마디89 제 1피아노, 마디91 제 2피아노, 마디160 제 1피아노, 마디 161-163 제 2피아노, 마디201 제 1피아노, 마디 202 제 1피아노, 마디214 제 2피아노.

76) 마디13-14 제 1피아노, 마디26-27 제 1피아노, 마디50-51 제 2피아노, 마디 85-88 제 1피아노, 마디90 제 2피아노.

77) 한 옥타브 안에 구성된 이 음계는 어떠한 선법으로도 분류될 수 없어 변이가

이러한 방식의 작곡법은 고전, 낭만주의 시대뿐 아니라 그 이후로도 지속적으로 나타나는 양식이다. 보다 거슬러 올라가 16세기의 작품들을 살펴봐도 동기들이 활용되는 모방대위 기법을 찾을 수 있다. 하지만 이 시기에는 동기의 활용 방식이 18세기의 대위법 양식만큼 다양하지는 않았다. 이러한 이유로 본고에서는 동기를 변형시키거나 발전시키는 코릴리아노의 동기운용방식을 18세기의 대위법 양식에서 그 근거를 찾고자 했다. 케넌(Kent Kennan)은 『18세기 대위법 양식』에서 동기들의 모방 기법을 10가지 종류로 설명하였으며 이는 아래와 같다⁷⁹⁾.

1. 원형의 확대(동일한 음형을 확대된 음가로, Augmentation)
2. 원형의 축소(동일한 음형을 축소된 음가로, Diminution)
3. 반진행(Contrary motion)
4. 역행(Retrograde)
5. 음계변화(Change of mode)
6. 음정간격 변화(Change of interval)
7. 음정추가(Addition of notes)
8. 동기의 부분적 사용(Use of portion of motive)
9. 음정의 부분적 확장(Extension using latter portion)
10. 근접진행(Stretto)⁸⁰⁾

이루어졌음을 알 수 있다. 필자는 코릴리아노가 이 음계를 일반 장,단음계와 선법음계를 의도적으로 회피함으로 조적 안정감을 무너뜨리고 있다고 해석한다.

78) 마디31-32 제 1피아노, 마디91-92 제 2피아노, 마디 202-203 제 1피아노.

79) 위의 케넌의 분류대로 당시 모든 항목이 고르게 사용되어진 것은 아니며 일부만이 집중적으로 사용되었다. 이 기법들은 바흐를 중심으로 18세기 전반에 이르기까지 성부간의 독립성을 나타내는 수단으로서 사용되다가 18세기 후반, 베토벤 시대에 이르러 소나타 전개부를 중심으로 훨씬 더 보편화되고 적극적으로 사용되었다.

80) Kent Kennan(나인용 역), 대위법 18세기 양식, (서울 : 세광음악출판사, 1981), 71쪽.

그러나 위의 케년의 분류 전체가 코릴리아노의 파생음형의 동기발전기법에 적용되기는 어렵다. 우선 코릴리아노의 음악에서는 미분음이 사용되고 있기 때문에 5번 항목의 음계변화는 적용이 불가능하다. 또 2도 순차만으로 이루어져 있는 코릴리아노의 음형은 어떠한 리듬적, 선율적 색깔을 가지고 있지 않는 극히 평범한 음형이기에 8번 동기의 부분적 사용과 9번 음정의 부분적 확장을 대입하는 것은 적절하지 않아 보인다.

따라서 위의 분류 중 적용 가능한 항목들을 근거로 코릴리아노의 《명암》에서 사용된 파생음형을 제1곡부터 제3곡까지 차례대로 살펴보려고 한다.

① 제1곡, ‘빛’

제1곡 ‘빛’에서는 파생음형이 ‘확장’되어 나타난다. 케년이 언급한 음형의 ‘확대’는 음가가 늘어나는 것을 의미한다. 하지만 코릴리아노의 제1곡의 경우 음가의 확대가 아닌 음형의 확장이 일어난다. 제1곡에서는 파생음형의 음가는 모두 16분음표로 축소되지만, 음형과 음의 개수는 확장된다. 이러한 파생음형확장은 케년의 분류에 따른 7번 음정추가와 동일하다고 볼 수 있다.

앞서 밝혔듯 파생음형의 원형이 지극히 평범한 2도 순차진행으로 이루어져 있는 점으로 보아 동기운용방식에 있어서 ‘반진행’, 혹은 ‘역행’의 개념은 약화되었다고 여겨진다. 또 2도의 간격이 온음인지 반음인지 구분하는 것도 크게 유의미하지 않아 보인다. 따라서 필자는 파생음형의 순차진행방향이 상행인지 하행인지에 따른 전체적인 제스처의 윤곽에 초점을 맞춰 논의하러 한다.

아래의 <악보 32>는 다섯 개의 음으로 확장된 파생음형의 모습이다.

Standard tone

4

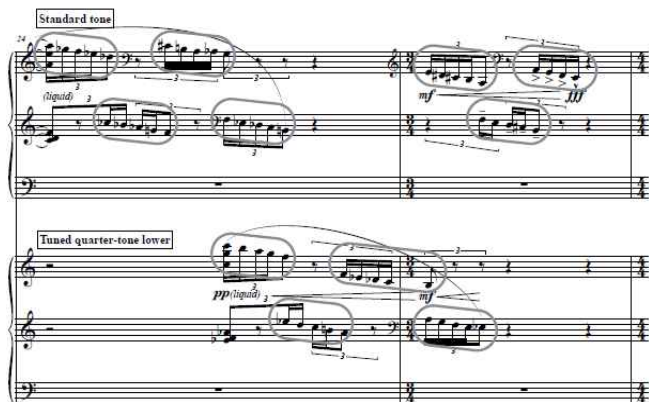
Tuned quarter-tone lower (streak in)

p (no attack)

liquid

<악보 32> 다섯 음으로 확장된 파생음형의 예,
제1곡 ‘빛’ 마디 4-5

마디 4에서 시작된 제2피아노의 오른손 C음이 마디 5의 B-A-G-F와 함께 다섯 음으로 구성되고 이어서 왼손의 E \flat -D-C-B-A, 오른손의 F-E \flat -D \flat -C-B, 왼손의 A-G-F-E-E \flat 로 연결되며 순차하행하고 있다. 이와 같은 부분은 다음의 악보 마디 24와 25에 나타난다(악보 33).



<악보 33> 확장된 파생음형의 예, 제2곡 마디 24-25

이 부분에서는 파생음형이 순차하행음계로 확장되어 두 대의 피아노에서 각각 교차되어 나타나고 있다. 이 음형은 마디 24의 제1피아노 오른손의 A \flat -G \flat -F-E \flat -D \flat 으로 시작하여 양손으로 교차되다가 제1피아노 왼손의 F-E \flat -D \flat -C-B로 연결되고, 이 음형은 제2피아노 오른손의 시작 음형 C-B-A-G-F와 중첩된다. 제2피아노의 이 음형은 역시 양손의 교차 후 A-G-F-E-E \flat 로 연결되고 다시 제1피아노의 오른손 시작 음형 E-D \sharp -C \sharp -B-A로 중첩된다. 제1피아노의 이 음형은 양손이 교차하다가 A-G-F-E로 연결되고 순차하행음계가 마무리된다.

제2피아노는 마디 24와 25에 걸쳐 나타나는 제1피아노의 프레이즈의 중간에 삽입된다. 이러한 방식은 케년이 분류한 18세기 대위법 양식의 10번째 항목인 근접진행, 즉 스트레토⁸¹⁾ 기법으로 해석될

81) 하나의 주제가 끝나기 전에 두 번째 주제가 시작되어 두 주제가 겹쳐서 진행되는 것. Paul M. Walker. "Stretto." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web.

수 있다.

코릴리아노의 순차하행음계 아이디어는 순차상행음계로 변형되어 나타나기도 한다. 이러한 방식은 케년의 분류 중 3번 항목인 반진행에 해당한다(악보 34).

<악보 34> 다양한 음의 개수로 구성된 순차상행음계의 예,
제1곡 ‘빛’ 마디 7-8

이렇게 반진행하는 파생음형은 위의 악보에서 보듯이 일곱 음까지 확장되고 있다. 이렇게 음형동기가 진행이 바뀌거나 구성음이 확장됨으로 인해 《명암》 제3곡 인용부의 첫 마디의 활용감은 현저히 떨어지게 된다. 이 음계는 제1곡에서 최대 아홉 음까지 확장되어 나타난다(악보 35).

12. Standard tone Slower accel. poco a poco

Tuned quarter-tone lower

16. (accel. poco a poco)

4 5

<악보 35> 교차하며 진행되는 순차상행음계의 예,
제2곡, 마디 12-18

위의 악보에서는 순차상행 음계가 다섯 음, 여덟 음, 아홉 음으로 구성되어 등장한다. 이 때 여덟, 아홉 개의 음들 역시 네 개의

음을 가장 작은 단위로 분할하고 있으며 이로써 파생음형이 변형되어 사용되고 있음을 발견할 수 있다.

② 제2곡, ‘그림자’

제2곡 ‘그림자’에서도 역시 순차상, 하행음계가 나타나며 모두 다섯 음의 음계로 이루어져 있다(악보 36).



<악보 36> 순차 상, 하행 음계의 예,
제2곡, ‘그림자’ 마디 2-4

위의 <악보 36>의 마디 3에서는 제2피아노의 오른손 G음이 A-B \flat -C-D로 연결되고, 마디 4에서는 G음이 F \sharp -E-D \sharp -C \sharp 로 연결된다. 마디 4의 다섯 음 순차하행음계와 비슷한 진행이 마디 7과 8에서도 나타난다(악보 37).

<악보 37> 다섯 음 순차하행 음계, 제2곡 ‘그림자’ 마디 7-8

마디 7의 B-A-G-F#-E와 마디 8의 C#-B-A-G-F# 음계는 순차하행한다. 여기서 흥미로운 점은 지금까지 살펴본 하행음계가 본고의 <악보 31>에 제시되어있는 코랄 인용부분의 첫 네 음의 순차하행과 같은 진행은 찾아볼 수 없다는 점이다. 이러한 점을 미루어보았을 때, 코릴리아노가 의도적으로 코랄인용 첫 마디와 동일한 진행을 피하고 있는 것으로 볼 수 있다.

한편 제2곡에서는 이러한 파생음형동기 외에 동일한 선율이 음가가 축소된 모습으로 나타나기도 한다. 다음의 악보는 제2곡의 마디 1에서 3까지의 모습으로 주로 4분음표와 2분음표로 이루어져 있다(악보 38)

Largo ♩ = 60-69

Piano I

Piano II

legatissimo

p *sonorous* *mp* *espr.*

mp

2

<악보 38> 제2곡 ‘그림자’ 마디1-3

위의 <악보 38>의 마디 1은 스물 한 박자로 구성되어 있으나 마디 22에서는 동일한 음고를 가진 선율이 단 다섯 박자로 음가 축소되어 나타난다. 이것은 케년의 2번 향목, 원형의 축소와 동일한 방식이라고 볼 수 있다(악보 39).

Tempo I ♩ = 60-69

<악보 39> <악보 38>의 마디 1이 음가 축소된 모습

위의 악보의 마디 22에 나타난 박자표기를 보면 처음 빠르기로 연주하는 부분인데 코릴리아노는 음고 자체를 단축시키고 있다⁸²⁾.

82) 이러한 예는 베토벤 피아노 소나타 21번 《Waldstein, op. 53》의 3악장 첫 선율이 후에 코다에서 빠르기가 변하면서 음가가 단축되는 경우와 유사하다.

③ 제3곡, ‘섬광등’

본고 83쪽의 <표 6>에서 살펴본 세 가지 파생음형이 등장하는 총 17회의 경우는 전후 마디와 선율적, 리듬적으로 다른 성질을 가지고 있거나 전후에 쉼표를 가지고 있으며 그렇지 않은 경우에는 각기 다른 파생음형 두 개가 서로 이웃해 있다(악보 40).

19 Standard tone

mf *f*

Tuned quarter-tone lower

mf *f*

(♭) - ♭ throughout, unless otherwise indicated)

22

ff *p* *p* *f*

pp

31

f *p* *ppp*

<악보 40> 제3곡 동기음형이 확장되고 단축되어 사용된 예,
제3곡 '섬광등' 마디 19-35

위의 악보에서 보듯이 순차하행음계와 여기서 파생된 두 가지 형태의 동기들은 악보 상으로나 청각적으로나 비교적 눈에 띄게 배치되어 있음을 알 수 있다. 여기서 필자는 이러한 독립적인 파생 음형의 배치가 제3곡의 표제가 되는 ‘섬광등’⁸³⁾의 특징을 음향적으로 표현하는 도구가 된다고 파악하였다.

이렇게 제1, 2곡 전반에 제3곡의 코랄파생동기가 사용된다는 점은 전체 작품을 통일성 있게 만드는데 기여한다. 이로 인해 《명암》이 다양한 양식들을 혼합한 작품임에도 불구하고 이 곡에서 유기성을 느낄 수 있다.

코릴리아노는 이 작품 안에서 르네상스, 바로크, 현대의 다양한 양식들을 혼용하여 복합 양식을 시도한다. 동시에 그 양식들을 이루고 있는 음형운용방식은 고전시대의 기법을 사용한다. 이러한 점은 코릴리아노의 다양식이 곡 안에 다양한 양식이 나타나는 것뿐만 아니라 작품을 창작하는 방법론에도 적용되는 것을 알 수 있다.

83) 섬광등(閃光燈)이란 섬광 신호에 쓰는 등으로 등대의 신호용이나 사진 촬영 등에 사용된다. <http://krdic.naver.com/detail.nhn?docid=21270700>

4. 연주자의 관점에서 바라본 《명암》의 연주 해석

앞서 연구한 내용으로 보아 코릴리아노의 《명암》에는 기존에 이미 존재하였던 다섯 가지 양식들이 사용되었고 이 양식들은 단지 병존의 의미만을 갖는 것이 아님을 알 수 있다. 《명암》의 다양식들은 서로 긴밀한 관계성을 가지며 의미있는 결합·분리가 이루어지고 있다. 특히 코릴리아노는 다양식을 통해 자신의 음악 속에 투영된 여러 가지의 음악 스타일을 여과없이 드러내고자 했던 기존의 작곡가들과 다르게 다양식의 사용과 함께 자신의 작품을 하나의 음악으로 통일시키려는 의도와 계획을 분명하게 드러낸다. 이로써 코릴리아노의 《명암》은 다양식이 혼용되어 있음에도 불구하고 작품 고유의 음악적 맥락이 자연스럽게 유지되고 있는 것으로 보인다. 이렇게 현대적, 전통적 기법을 혼용하면서 작품의 통일성을 추구했다는 점이 《명암》의 독특한 예술성이라 할 수 있겠다.

본 장에서는 3장의 이론적 연구를 토대로 하여 연주자의 관점에서 바라본 《명암》의 연주해석을 제시하고자 한다. 먼저 하나의 맥락으로 수용(受容)되고 있는 다양식을 살펴본 후 이를 바탕으로 《명암》의 바람직한 연주해석에 대해 논의하고자 한다.

4.1. 제1곡 ‘빛’

제1곡 ‘빛’은 ABA 구조로 이루어져 있으며 상행하는 분산화음이 특징적이다. <악보 41>에서 보듯이 제1피아노는 ‘빛’의 이미지가 연상시키는 듯하다(악보 41).

CHIAROSCURO
I. Light
John Corigliano

표준 조율된 피아노

1/4음 낮게 조율된 피아노

Dramatic $\text{♩} = 72$
ff
marcato, brittle

<악보 41> 제1곡 마디 1-3

위의 악보에서 동그라미 된 세 가지 나타냄말(Dramatic, *ff*, *marcato, brittle*)을 통해 강렬하고 환한 ‘빛’의 이미지가 구현된다. 이 때 보다 명확한 다이내믹의 표현을 위해 연주자는 분산화음의 가장 최상성부를 담당하는 오른손 다섯 번째 손가락의 터치를 분명하게 해야 할 것이다. 즉 손가락 끝을 세워서 타건한 후 ‘빛’이 환하게 비추는 것 같은 이미지를 위해 상체를 경직시키지 말고 양 팔의 힘을 충분하게 풀어 분산화음의 울림을 풍성하게 만들도록 하여야 한다. 또한 동시에 댐퍼페달을 충분하게 밟아 공명이 잘 되는 소리를 연출해야 한다. 뒤따르는 마디 4는 제2주자가 1/4음 낮게 조율된 피아노로 연주하여 빛과 대비되는 어두움이 표현된다(악보 42).

The image shows a musical score for two pianos. The top system is labeled '표준 조율된 피아노' (Standard tuned piano) and '마디4' (Measure 4). The bottom system is labeled '¼음 낮게 조율된 피아노' (¼ tone lower tuned piano) and contains annotations: 'Sneak in', 'liquid', and 'No attack'.

<악보 42> 제1곡에서 ‘빛’과 대비를 이루는 부분, 마디 4-6

제2피아노 주자는 위의 악보에 표기된 나타냄말(sneak in, liquid, no attack)처럼 제1피아노의 잔향 뒤에 살짝 등장하여 점점 사라진다. 이 때 스며들듯이 하행하는 음계를 연주하기 위하여 연주자는 제1피아노 주자와 다르게 손가락 끝의 넓은 부분을 이용하여 피아노를 쓰다듬듯이 연주해야 하며 제1피아노 주자와 다른 음색을 낼 수 있어야 한다. 또 디미누엔도하는 하나의 프레이즈를 표현하기 위해 하행하는 음계가 매우 고르게 연주되도록 주의해야 할 것이다. 이 부분에서 제2피아노는 제1피아노 보다 미분음 낮게 조율되어 있기에 빛과 어둠의 극명한 대비를 보다 효과적으로 표현할 수 있다.

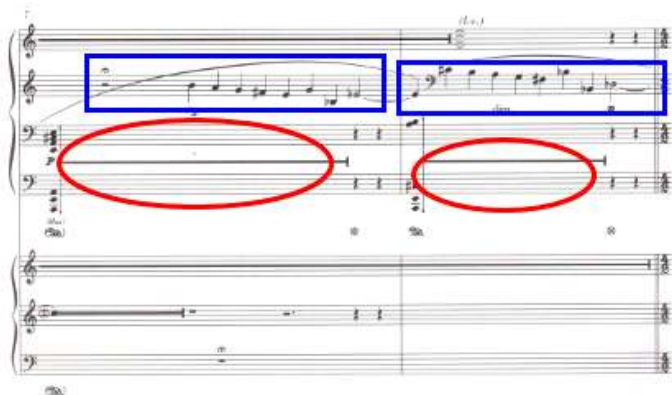
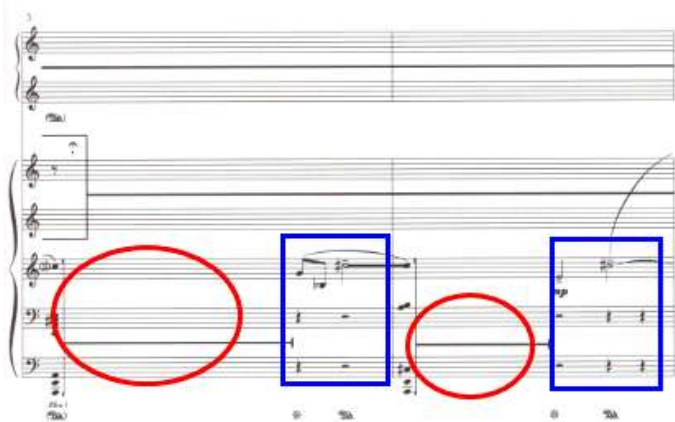
이러한 대비는 마디 14부터 시작되는 B부분 이후 다시 돌아오는 A부분, 마디 19에 이르러 두 대의 피아노가 역할이 바뀌어 표현된다. 이 때 음고가 낮은 피아노로 ‘빛’을 연상시키는 상행하는 분산화음을 연주해야 하기에 음량과 다이내믹을 보다 강조하여 연주해

야 할 것이다.

4.2. 제2곡 ‘그림자’

《명암》 제2곡은 미분음, 불확정적 요소, 폴리템포의 의미있는 조합을 통해 작품의 제목인 ‘그림자’의 시각적 이미지를 효과적으로 전달하고 있다. 특히 불확정적 요소는 작품의 맥락과 별개로 운용되는 독립적인 패시지가 아니라 오히려 통일성을 구축하는 장치로 기능하고 있다. 즉 악보 상으로는 불확정성이 두드러지지만 연주자의 관점에서는 불확정적 요소와 병존하는 규칙적 박(beat)을 내제한 ‘고정된 성부들’로 인해 연주시 발생하는 음악적 흐름이 깨지지 않게 된다.

다음의 악보를 보면 불확정적 패시지가 시작되기 전 마디 1부터 제2피아노의 ‘고정된 성부들’이 나름의 박을 가지고 흘러가고 있다(악보 43).

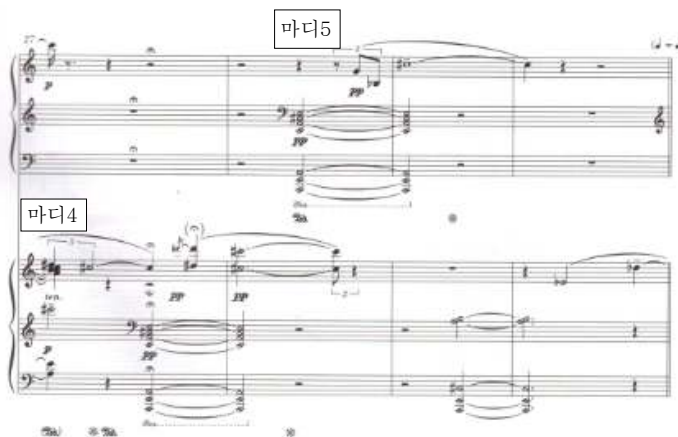


<악보 44> 박을 셀 수 있는 부분과 셀 수 없는 부분을 표기한 예,
제2곡 마디 5-8

악보 43과 44에서 볼 수 있듯이 마디 1부터 8까지 연주되는 제2피아노 각 마디 처음에 화음이 등장하고 이 화음의 울림이 끊어

지는 순간은 확정된 음표, 혹은 쉼표가 배치되었다. 일반적으로 연주자들은 화음을 연주할 때 화음 간의 상관성을 고려하여 다이내믹을 조절하며 이로써 수평적으로 나열되어 있는 화음들이 하나의 프레임으로 엮어지도록 연주한다. 즉 각 마디의 화음들은 비록 불확정적인 음가로 작곡되었지만, 피아노라는 악기의 특성상 화음이 끊어지는 시점을 전혀 예측할 수 없는 것은 아니며 연주자들은 여덟 마디에 걸쳐 등장하는 화음들을 유기적으로 연결하는 관습이 있는 점으로 미루어 보아 대략적인 연주시간은 한정될 것이다.

이러한 해석은 다음의 악보를 통해 설득력을 가질 수 있을 것이다. 즉 악보 43과 44에서 동그라미로 표시된 불확정적인 음가의 화음들은 음가 축소된 다음의 악보 45를 통해 보다 제한적인 불확정성을 가질 것이다(악보 45).



<악보 45> 제2곡 마디 1-8이 음가 축소된 동시에 불확정적이었던 박이
확정적으로 제시된 부분, 제2곡 마디 24-30

악보 45는 음가 축소 뿐 아니라 마디 1에서 8까지 불확정적이었던 박들이 확정적으로 제시되고 있다. 이로써 연주시간에 우연성을 내포하지 않은 명확한 하나의 프레이즈가 구현되고 있다. 위의

악보의 마디 26과 27의 제2피아노 상성부 선율 F#-E-D#은 각각 2/3박이며 마디 27의 첫 번째 C#은 페르마타를 2배 혹은 3배 길게 연주하는 일반적인 연주관습을 고려하였을 때 F#, E, D#의 음가의 다섯 배, 혹은 여섯 배에 달하는 3⅓박 혹은 4⅓박으로 추정할 수 있다. 이러한 추측을 바탕으로 <악보 43>의 마디 4 C#은 다섯 박자, 혹은 여섯 박자의 음가를 가질 것으로 예상된다.⁸⁴⁾ 이러한 방식으로 코릴리아노는 제2곡을 불확정적 요소가 시도되었지만 네 개의 음형이 자유롭게 배열되는 동시에 자신의 음악적 맥락이 끊이지 않도록 음재료들을 배치하였음을 알 수 있다.

또한 제2곡은 음가원형과 음가축소부분이 처음과 끝에 배치되는 ABA' 구조를 갖는다. 이 때 A와 A'는 음가가 다르다는 점 외에도 차이점을 갖는데 이것은 이들 사이에 각각 'B로' 혹은 'B에서' 연결되는 맥락이 다르기 때문이다. <악보 44>에서 보듯이 B부분으로 향하는 마디5부터 8까지 박자가 점점 명확하게 드러나고 있다. 이로써 고정된 박자표가 등장되는 B부분과 자연스럽게 연결되고 있다. 반면 다시 돌아온 A'부분의 마디 22(본고 92쪽 악보 39를 참고)는 박자가 명확하고 음의 개수가 조밀하게 시작되었다가 점점 음의 개수가 적어지고 박자가 불명확해지며 끝난다(악보 46).

84) 이러한 음가의 예상은 마디1부터 마디6까지가 마디22부터 29까지 비교적 비슷한 비율로 축소되었기 때문에 가능하다고 볼 수 있다.

<악보 46> 제2곡 마디 32-끝

이렇게 B부분을 둘러싼 A부분의 밀접한 연관성은 제2곡을 보다 유기적으로 만들며 작품 전개가 응집력을 갖도록 도와주고 있다고 볼 수 있다. 제2곡에서 부분적으로 나타나는 불확정적 요소를 운용하는 방식을 통해 오히려 끊임없는 음악적 흐름을 만들어낸다. 이로써 연주자는 전체의 작품을 하나의 맥락으로 흐르도록 연주에

임하여야 할 것이다. 또 불확정적인 부분과 확정적인 부분의 음색, 터치에 대비를 두어 기승전결이 잘 드러나도록 연주해야 한다.

한편 마디 4부터 등장하는 네 개의 음형동기들은 서로 약간의 시간차를 두고 포개지듯 연주되어야 한다. 이 때 연주자들은 충분한 리허설을 통해 작곡가가 음형들을 겹치지 않게 연주하라고 의도한 뜻을 살릴 수 있도록 해야 한다. 또 그것이 설사 연주자들 간의 계획에 의한 연주일지라도 연주할 때마다 우연적으로 발생할 수 있는 여지를 두어 불확정성을 드러내도록 주의하여야 할 것이다.

제2곡은 두 대중 한 대의 피아노가 4분음 낮은 조율로 인해 마치 제목의 ‘그림자’가 구현되는 듯 하는 효과를 가지게 된다. 이러한 표현을 극대화하기 위하여 4분음 낮은 피아노를 연주하는 제2피아노 주자는 손끝의 둥근 부분을 이용하여 음색을 어둡게 하여야 할 것이다. 반면 제1주자는 손끝을 세우고 유리와 같이 반짝거리는 음색으로 음형동기를 연주할 수 있도록 한다.

마디 10부터 부분적으로 등장하는 폴리템포는 동일한 음형이 서로 다른 속도감을 가지고 연주되어 보다 입체적인 연주를 가능하도록 한다. 연주자는 이를 위해 성부마다 음색을 달리 하여 폴리템포가 잘 구현되도록 주의해야 할 것이다. 동일한 음형을 서로 다른 속도로 여러 성부에서 연주하는 것은 기교적으로 어렵기 때문에 두 명의 연주자가 서로의 속도와 소리를 잘 들으며 충분한 리허설을 통해 맞춰가야 할 것이다. 또 작곡가가 의도했듯이 미끄러지듯이 슬라이딩하는 느낌이 들도록 음 사이의 간격을 급하지 않게 조절하며 연주되어야 한다.

4.3. 제3곡 ‘섬광등’

코랄인용은 그 자체로 다양식 중 하나의 양식이 되기도 하지만 고전시대적인 방식으로 운용되면서 작품 전반을 지탱하며 작품의 맥락 안에 수용되고 있다. 작곡가가 자신의 작품에 다른 음악을 인용하는 것은 작품의 통일성을 방해하는 요인이 될 수 있다. 예를 들어 인용을 즐겨 사용하였던 찰스 아이브스의 작품에서는 이질적인 음악재료들이 서로 융합되지 않은 채 각기 겉도는 양상을 보이고 있다.⁸⁵⁾ 그러나 코릴리아노는 바로크 시대의 코랄을 인용하면서 인용된 동기를 고전주의적 운용 방식으로 하여금 전체 작품을 하나의 완결체가 되도록 의도하고 있으며 코랄 외에 이 작품에 사용된 다른 양식들과 긴밀한 연관성을 갖게 함으로써 작품의 맥락 안에 녹아드는 인용기법을 구현하였다.

제3곡의 연주에서 특별히 흥미로운 점은 제3곡 ‘섬광등’ 인용 부분의 약 서른 마디 정도에서 곡 전체에 지속되는 미분음이 의도적으로 배제되는 것이다. 코릴리아노는 무조로 작곡된 이 작품에서 조성음악인 코랄을 삽입하고 연주 시간 10분 동안 지속적으로 인지되던 맥놀이 현상을 사라지게 함으로써 보다 신비롭고 이질적인 분위기를 만들고 있다. 이러한 미적 장치는 코릴리아노가 이 작품에서 사용하는 다양식들 중 코랄에 보다 풍부한 내적 의미를 두고 있다는 점을 보여주는 듯하다.

이에 따라 피아니스트는 코랄을 연주할 때 악상을 여리게 하고 터치를 조심스럽게 하여 거친 음색을 피하도록 한다. 또 다양한 다이내믹을 구사하기보다는 절제된 음색을 표현하는 것이 바람직하다. 코랄이 사용되었던 당시(부르즈아의 16세기, 바흐의 17-18세기)

85) 서정은, “진은숙의 음악언어, 추상화(抽象化)를 통한 재맥락화(再脈絡化) -생황 협주곡 《쑤》(Su für Sheng und Orchester, 2009/2010)를 한 예로-” <서양음악학> 제16-2호 (서울: 서양음악학, 2013), 145쪽.

의 악기가 현대식 피아노의 모습이 아니었던 점을 감안하여 페달 사용에 유의함과 동시에 투명하고 맑은 소리가 연주되도록 손을 비롯한 팔과 어깨 등 상체의 힘을 빼는 것이 좋겠다. 또 두 명의 연주자가 폴리템포로 연주되는 동안 서로의 다른 타이밍에 영향을 받지 않도록 자신만의 프레이징과 음악적 표현이 전달되도록 충분한 개별 리허설 후 연주되어야 한다.

한편 본고 50쪽 <악보 14>에 등장하는 제3곡의 불확정적 요소는 두 명의 연주자가 서로의 속도와 음향을 잘 듣고 맞추며 연주해야 하는 부분이다. 또 이 부분을 두 연주자가 속도와 다이내믹이 같아질 때까지 매우 서서히 커지거나 혹은 매우 서서히 빨라지라고 지시한 작곡가의 의도대로 연주하려면 음량과 다이내믹을 능숙하게 조절하며 앙상블을 이뤄낼 수 있는 숙련된 연주자가 필요할 것이다. 연주자의 관점에서는 바라볼 때 이 부분은 불확정성보다 파트너쉽이 더 부각되는 패시지라고 할 수 있으며 상대방의 호흡과 템포를 완전하게 숙지하여 연주할 수 있도록 해야 한다.

결론

코릴리아노의 두 대의 피아노를 위한 《명암》에는 서양 음악의 전통적인 작곡 기법과 함께 다양한 현대 기법들이 한 작품 안에 병존한다. 본고에서는 이 작품에 공존하는 다양식들을 미분음, 불확정성, 폴리템포, 인용, 고전주의적 동기운용방식으로 나누어 살펴보았다. 서론에서 언급하였듯이 본 연구에서 《명암》을 바라보는 이러한 관점은 작품을 바라보는 다양한 해석 중 하나가 될 수 있음을 밝혀둔다.

먼저 이 곡에서 사용된 미분음은 20세기 작곡가 아이브스의 《세 개의 미분음 곡집》(3 *Quarter-Tone Pieces*, 1924)에서의 미분음 사용의 의미와 차이가 있다. 코릴리아노는 미분음이 단순히 음고의 가능성을 확장하기 위한 현대적 시도로 사용되는데 그치지 않고, 작품의 제목이 주는 시각적 이미지(‘빛’, ‘그림자’, ‘섬광등’)와 작곡가 본인이 의도한 블루스적인 미끄러짐(sliding)을 피아노를 통해 효과적으로 구현하고 있다.

미분음 외에도 《명암》에는 불확정성 음악이 사용되었는데 이 양식의 대표적인 예로는 미국 작곡가 브라운과 독일 작곡가 슈톡하우젠이 있다. 그러나 코릴리아노는 이들 작품보다 불확정적 요소에 다소 제한을 두고 있다. 즉 불확정적인 부분의 연주의 결과가 다른 두 작곡가에 비해 어느 정도 예측될 수 있도록 전후 마디의 음악적 흐름을 통해 의도하였다.

또 《명암》은 제2곡과 제3곡에서 폴리템포를 사용하고 있다. 폴리템포는 단순히 수직적으로 여러 가지의 리듬이 연주되는 폴리리듬과는 달리 유사한 패턴의 음형을 다른 템포를 가지고 연주해야 하는 기법이다. 템포, 즉 속도감에 따라 그 패시지를 바라보는 연주자의 해석이 달라지며 이에 따라 연주의 뉘앙스 역시 상당한

차이가 나게 된다. 이것은 르네상스 작곡가 오케렘과 아방가르드 작곡가 리게티의 작품에서 볼 수 있는 기법으로 코릴리아노는 폴리템포를 통해 마치 한 길을 각기 다른 속도로 달려가는 것과 같은 효과를 구사하고 있다. 더 나아가 코릴리아노의 폴리템포는 조율체계가 다른 이 곡의 독특한 설정과 결합하여 수평적인 선율의 다층화를 실현하고 있다. 다시 말해 코릴리아노는 이 작품에서 활용된 각 양식들을 또 다른 양식들과 긴밀하게 연관지음으로써 작품의 유기성을 강조하고 있다.

다음으로 코릴리아노는 이 작품에 바로크 시대의 코랄양식을 끌어와 선율의 변형 없이 그대로 인용하여 옛 향수를 불러일으키고 있다. 그리고 인용된 코랄선율 도입부의 음형동기를 가져와 이것을 제1,2,3곡 전반에 걸쳐서 확장, 축소, 발전시켜서 사용하였다. 이러한 주제전개 기법은 전통 서양 음악의 대표적인 작곡기법으로 이를 통해 본고에서는 《명암》이 고전주의적 방식으로 운용되었다고 해석하였다.

마지막으로 본 연구에서는 이 양식들을 바라보는 연주자의 관점에 대하여 조명하였다. 앞서 살펴보았듯이 코릴리아노는 《명암》에서 사용된 다섯 가지의 양식들을 나름의 의미를 가지고 밀접하게 결합시킴으로써 작품 전체가 통일성을 갖게 하였다. 그리고 이러한 유기적인 작품의 완성을 위하여 연주자는 각 양식들을 연주함에 있어서 보다 섬세하게 그 연관성을 염두하며 연주해야 하고 작곡가가 원하는 시각적 이미지를 구현해내도록 음색 조절을 연구하여야 한다. 또한 두 대의 피아노를 위한 쿵쿨의 지정곡으로 작곡된 만큼 기교적으로 어려운 작품이므로 충분한 리허설을 가지고 연주에 임해야 한다.

코릴리아노는 이 작품에서 뚜렷한 자신의 음악적 주관을 가지고 다양식들을 선택적으로 사용하였으며 이것들이 자신의 음악

적 맥락 안에 자연스럽게 흡수되도록 하고 있다는 점에서 대표적인 다양식적 작곡가로 알려진 슈니트케와 다르다고 할 수 있다. 코릴리아노가 동료들에게 “전통과 혁신의 완벽한 조화”⁸⁶⁾라고 평을 받는 것은 관점에 따라 완전히 수긍하기에는 어려울 수 있으나 본 연구를 통해 코릴리아노의 《명암》에서 나타나는 다양식들의 의미와 그 예술적 가치가 발견되기를 기대한다. 더 나아가 두 대의 피아노를 위한 현대 레퍼토리 확장에 기여할 수 있기를 바란다.

86) 크리스토퍼 라우즈의 평. 각주 13 참고.

참 고 문 헌

단행본

- 민은기 외(역). 『그라우트의 서양음악사 제 7판』 (Donald J. Grout et al, A History of Western Music, 7th Edition). 서울: 이앤비플러스, 2007.
- 민은기 · 박을미 · 오이돈 · 이남재. 『서양음악사 2』. 서울: 음악세계, 2014.
- 오희숙. 『20세기 음악 I』. 서울: 심설당, 2004.
- 이석원, 오희숙 책임편집. 『20세기 작곡가 연구 IV』. 파주: 음악세계, 2008.
- 이희경. 『리게티. 횡단의 음악』. 서울: 예술, 2004.
- Kennan, Kent(나인용 역). 『대위법 18세기 양식』. 서울: 세광음악출판사, 1981.
- Griffiths, Paul. *Modern Music: A Concise History from Debussy to Boulez*. New York: Oxford University Press, 1978/1994.
- _____. *Modern Music and After : Directions since 1945*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Kostka, Stefan. *Material and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall. 2006.
- Morgan, P. Robert. *Source Readings in Music History Revised Edition Volume 7, The Twentieth Century*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1998.

학술논문

김유진. “구조적 설계로 작용하는 인용기법 : 존 코릴리아노의 <피아노 독주를 위한 오스티나토에 의한 환상곡>을 중심으로”. 『서양음악학』 제14-3호. 서울: 서양음악학회, 2009. 155-177쪽.

서정은. “숨겨진 인용을 통한 두 세계의 병존과 대위: 헬무트 락헨만 《아칸토》(Accanto, 1975/76)의 경우”. 『서양음악학』 제14-3호. 서울: 서양음악학회, 2009. 179-210쪽.

_____. “진은숙의 음악언어, 추상화(抽象化)를 통한 재맥락화(再脈絡化) -생황협주곡 《슈》(Šu für Sheng und Orchester, 2009/2010)를 한 예로-”. 『서양음악학』 제16-2호. 서울: 서양음악학, 2013. 135-166쪽.

_____. “예술가의 창작, 옛 것과 새 것, 그리고 개인과 사회: 현대 동유럽 작곡가들의 경우” 『Studio 2021 column』. 서울: 서울대학교 음악대학 현대음악시리즈, 2013 Autumn Season. 2-42쪽.

이석원. “음계와 맥놀이” 지상강좌/이석원의 음향학 교실 10. 『낭만음악』 통권 50호. 낭만음악사, 2001. 275-292쪽.

이신우. “리게티 음악에 나타난 아프리카 음악의 영향-피아노 에튀드 제 1권을 중심으로-”. 『낭만음악』 통권 47호. 낭만음악사, 2000. 33-56쪽.

Bergman, Elizabeth. “Of Rage and Remembrance, Music and Memory: The Work of Mourning in John Corigliano’s Symphony No. 1 and Choral Chaconne for Kay.” *American Music* 31-3, 2013. 340-361쪽.

Bicknell, Jeanette. ‘The Problem of Reference in Musical Quotation: A Phenomenological Approach’, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 59, No. 2, New

Jersey: Wiley on behalf of American Society for Aesthetics, 2001. 185-192쪽.

David, Raymond. "Entertainment Review", *American Record Guide*. 59-4, 1996. 101쪽.

Schnittke, Alfred. "A Schnittke reader". Trans. John Goodliffe. *Russian Music Studies*. Bloomington : Indiana University Press, c2002. 87-90쪽.

학위논문

강지영. "20세기 후반 음악에 나타난 양식적 다원주의(stylistic pluralism)경향 연구." 서울대학교 석사학위논문, 2006.

전수진. "John Corigliano의 Etude Fantasy에 관한 분석 연구." 서울대학교 석사학위논문, 2004.

Chen, Ting-Lan. "The Development of Alfred Schnittke's Polystylism as seen in His Three Violin Sonatas." Ph.D. Dissertation. University of Cincinnati, 2003.

Dippre, Keith. "Compositional Issues with Corigliano, Oliveros, and Kernis." D.M.A. Dissertation, The Ohio State University, 2001.

Downs, Benjamin Michael. "A Critical Narrative Interpretation of John Corigliano's *"Etude Fantasy"*" D.M.A. Dissertation, University of Cincinnati, 2010.

Snydacker, Sarah. "The new American song: A catalog of published songs by 25 living American composers." Ph.D. Dissertation. The University of Iowa, 2011.

사 전

- 『고려대 한국어대사전』 (서울: 고려대학교 민족문화연구원, 2009)
- Adamo, Mark. "Corigliano, John." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 29 Aug. 2015.
- "Blues." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Ed. Michael Kennedy. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 4 Nov. 2015
- "Choral." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Ed. Michael Kennedy. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 1 Dec. 2015.
- Fennelly, Brian. "Ghent, Emmanuel." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 4. Nov. 2015.
- Gilliam, Bryan and Youmans, Charles. "Strauss, Richard." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 1 Dec. 2015
- Griffiths, Paul. "Aleatory." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 27 oct. 2015.
- _____. "Brown, Earle." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 17 Oct. 2015.
- _____ and Whittall, Arnold. "microtone." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 12 Oct. 2015.
- Marshall, Robert. and Leaver, Robin.. "Chorale." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 6. Dec. 2015.

- "Microtone." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Ed. Michael Kennedy. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 12 Oct. 2015.
- Nicholls, David and Sachs, Joel. "Cowell, Henry." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 4. Nov. 2015.
- Paul M. Walker. "Stretto." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 1 Apr. 2016.
- Wald, Elijah. "Blues." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 4 Nov. 2015.
- "Louis Bourgeois." *Wikipedia*, The Free Encyclopedia, Web. 12 Oct. 2015.
- "John Corigliano." *Wikipedia*, The Free Encyclopedia, Web. 4 Jun. 2015.
- "Werner Meyer-Eppler." *Wikipedia*, The Free Encyclopedia, Web. 30 Apr. 2015.

온라인 자료

<http://www.earle-brown.org/works/view/25>

<http://www.earle-brown.org/works/view/40>

www.johncorigliano.com

<http://www.dranoff2piano.org/> 드레노프 국제 두 대의 피아노를 위한 콩쿨 홈페이지

악 보

한국찬송가공회. 찬송가. 서울: 대한기독교서회, 2007.

Ives, Charles. *《The Unanswered Question for Chamber Orchestra》*. New York: Southern Music Publishing co. Inc., 1953.

Corigliano, John. *《Chiaroscuro for Two Pianos》*. New York: G. Schirmer, Inc., 1997.

부 록

작품서문의 글⁸⁷⁾

2년에 한 번씩 마이애미에서 열리는 머레이 드라노프 두 대의 피아노를 위한 국제 콩쿨의 설립자인 머레이 드라노프가 나에게 작곡을 의뢰하였을 때 나는 처음에 거절하였다. 이전에 작곡한 두 대의 피아노를 위한 작품 《만화경》(*Kaleidoscope*, 1959) 이후에 더 이상 표현하고 싶은 것이 없었기 때문이다. 나는 두 대의 피아노를 위한 장르에서 특별한 것을 발견하지 못했다. 그것은 단지 한 명의 연주자가 추가되었을 뿐이다. 난 똑같은 소리를 하나 더 쓸 것이면서 왜 두 대의 피아노를 위한 작품을 써야하는지 인정할 수 없었다.

그러던 나에게 마감일이 다가오자 해결책이 떠올랐다. 다른 하나의 피아노를 준비된 피아노로 사용함으로써 새로운 소리를 찾을 수 있는 방법이 생긴 것이다. 즉 피아노 두 대 중 한쪽의 피아노를 미분음 낮게 조율함으로써 이 두 대의 피아노가 같이 연주되었을 때의 부조화를 창조하는 것이다.

미분음은 바이올리니스트와 성악가들에게 연주 가능한 음정 체계이지만 피아노에서도 미리 악기를 조율하는 방식으로 사용할 수 있다. 작곡가 아이브스(Charles Ives, 1874-1954)와 바르톡(Bela Bartok, 1881-1945)의 현악4중주에서 미분음을 찾아볼 수 있다. 나는 미분음을 영화음악 《상태 개조》(*Altered States*, 1980)와 플룻 협주곡(*Pied Piper Fantasy*, 1982)에서 이미 사용하였었다. 이 작품들에서 나는 피상하게 뒤틀린 음향을 원했었지만 지금 《명암》(*Chiaroscuro*, 1997)에서는 블루스 싱어의 연주와 비슷하게 두 음 사이를 매력적으로 표현하고자 이 기법을 사용하였다.

그래서 나는 첫 시작 부분에 반음을 한 번 더 나눈 1/4 음정을 사용함으로써 더 미묘하고 강한 효과를 불러오게 하였다. 찌르는 듯한 3악장에서는 두 대의 피아노가 경쟁하는 듯 같은 부분을 잠시 동안 연주한다. 여기서 바흐의 코랄을 인용하여 안정적이고 고전적인 화성이 등장하는데 두 대의 피아노는 같은 조성에서 연주되고 있지만 리듬적 단위가 다르다. 마지막에는 모든 것이 해결되는 의미로 클러스터를 사용하였다.

87) www.johncorigliano.com

A Study on John Corigliano's 《*Chiaroscuro*》 (1997) for Two Piano – focused on polystyle–

This thesis is on John Corigliano(1938-)’s Pieces for Two Pianos, 《*Chiaroscuro*》 (1997). It analyses the piece in view of polystyle. He is an American composer who wrote a lot of symphonies, concertos, operas, chamber musics, solo piano pieces and film music. It has been found that he took various styles in a single piece. This study sets out from the hypothesis that Corigliano appropriated and hybridized many other composers’ styles from different era for his own musical design and conception in 《*Chiaroscuro*》.

《*Chiaroscuro*》 is composed of 3 pieces which are called 'Light', 'Shadows' and 'Strobe'. He exploited various kinds of styles from different era. Firstly, he used a piano tuned a quarter-tone lower than standard tone. Secondly he pursued indeterminacy by making players choose the order of figuration in performing and playing time. Thirdly he used polytempo, and fourthly he quoted chorale from Baroque Era. In using chorales, he recombined quoted fractions with different styles, which have a close relevance to one another. Lastly, he widely utilized motif-development from Classical era. Some notes from the quoted part were functioned as motives and were developed throughout the whole piece.

In conclusion, Corigliano embraced many different styles and dissolved them to be suitable for the context of *«Chiaroscuro»* . This study explores and examines closely his polystyle in the view of the performer and discusses proper interpretation for the work.

Keywords : John Corigliano, *«Chiaroscuro»* , polystyle, quarter-tone, indeterminacy, polytempo, chorale, quotation, motif-development

Student Number : 2009-31069

